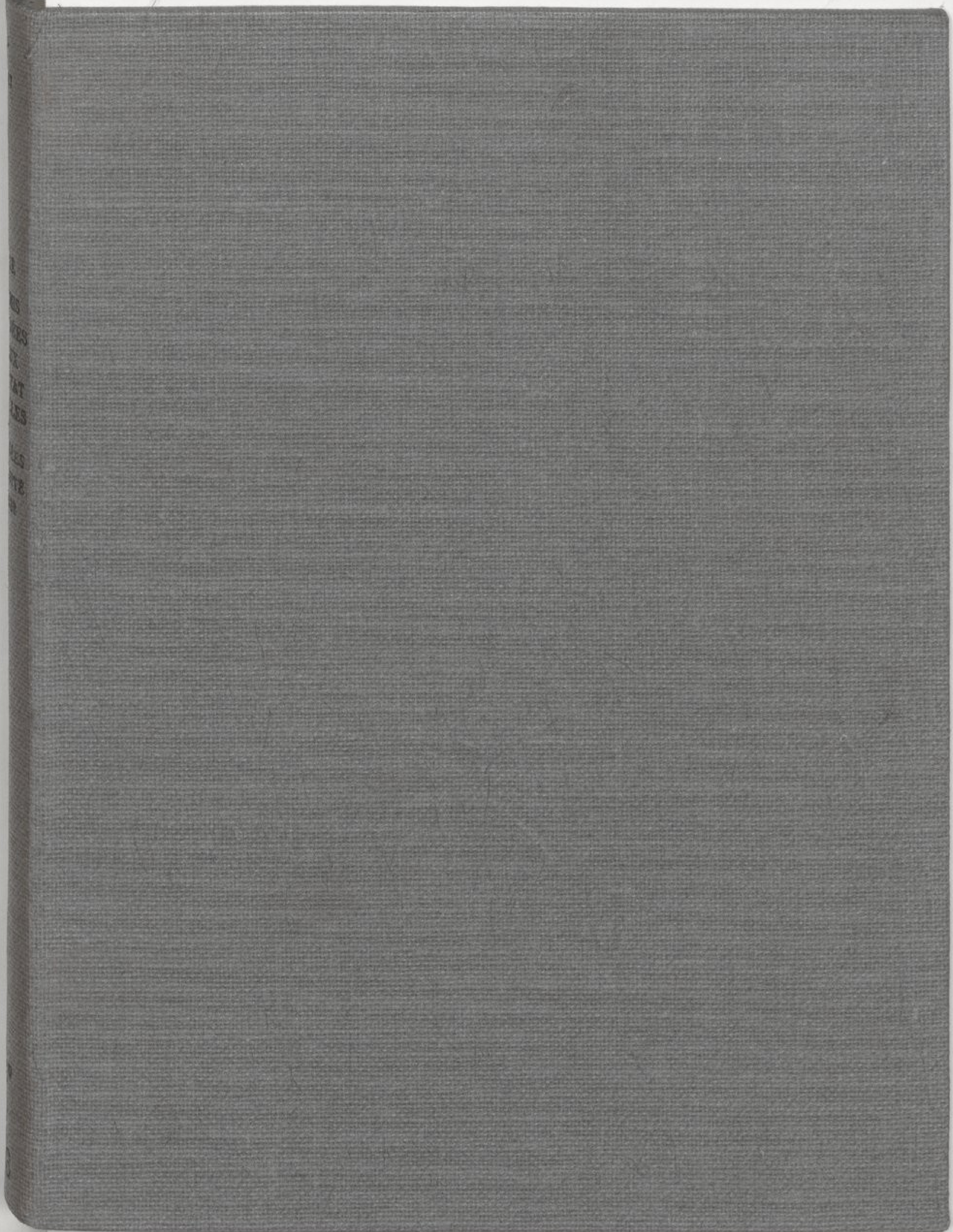
Société des Amis des musées royaux de l'Etat à Bruxelles : XXV années d'activité. 1907-1932







SOCIÉTÉ

DES

AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT

A BRUXELLES

XXV ANNÉES D'ACTIVITÉ
1907-1932

BRUXELLES & PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
—
1932

SOCIÉTÉ

DES

AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT

A BRUXELLES

SOCIÉTÉ

DES

AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT

A BRUXELLES

XXV ANNÉES D'ACTIVITÉ

1907 - 1932



BRUXELLES & PARIS

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE.

1932

Un matin du mois de juin 1907, M. Henri Gedoelst, fervent amateur d'art dont nous ne cesserons de regretter le trépas prématuré, rencontrant l'auteur de ces lignes au Palais de Justice, émit l'idée qu'il serait désirable de créer à Bruxelles, à l'instar des *Amis du Louvre* et d'*Artibus Patriae* (à Anvers), une société des Amis des Musées Royaux.

Le projet était séduisant; il fut communiqué à diverses personnalités; des pourparlers s'engagèrent; et, le 17 juillet 1907, quelques amis des arts se réunirent 16, rue Bosquet où, après avoir élaboré et approuvé un projet de statuts (1), ils procédèrent séance tenante à la constitution de la *Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat à Bruxelles* ainsi qu'à l'élection du président et des membres du Conseil d'administration.

Furent nommés : président, M. le Ministre Beernaert; membres du Conseil, MM. Pierre Bautier, Jean Capart, Franz Cumont, Henri Carton de Wiart, Léon de Lantsheere, Jean De Mot, Paul De Mot, Paul Errera, Henri Gedoelst, Paul Hymans, Paul Lambotte, Franz Philippson, Eugène Van Overloop, Ernest Verlant, Alphonse J. Wauters.

En des séances ultérieures, le Conseil fut complété par les nominations de : MM. Alexandre Braun, Charles Buls, Charles-Léon Cardon, le baron de Loë, Edgard de Prelle de la Nieppe, G. de Ro, Maurice Despret,

(1) Les dits statuts, mis depuis en concordance avec la loi sur les *associations sans but lucratif* (1921) ont été modifiés à plusieurs reprises et pour la dernière fois par l'assemblée générale extraordinaire du 28 novembre 1929. Les cotisations minima étaient à l'origine de 500 francs pour les membres *protecteurs*, de 100 francs pour les membres *effectifs* et de 20 francs pour les membres *associés;* cette dernière catégorie de membres fut supprimée en 1923, lorsque le Ministre des Sciences et des Arts accorda aux adhérents de la Société payant une cotisation annuelle de 100 francs au moins, l'entrée gratuite, sur présentation de leur carte, dans tous les Musées ressortissant à l'Administration des Beaux-Arts, à savoir : Musées Royaux des Beaux-Arts (Musée ancien, Musée moderne et Musée Wiertz), Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (parc du Cinquantenaire et Musée de la Porte de Hal), Tour Japonaise, Domaine de Gaesbeek, Château de Mariemont.

Joseph Destrée, le baron Empain, Gustave Francotte, Henri Hymans, Léon Janssen, Henri Lafontaine, le baron Lambert, Valère Mabille, Octave Maus, Jean Poils, le colonel Thys, Fritz Toussaint, le comte Adrien van der Burch, van der Straeten-Solvay, Alfred Verhaeren, Gustave Vermersch, Alphonse Willems.

Le bureau fut alors définitivement constitué comme suit : président, M. le Ministre Beernaert; vice-présidents : MM. Buls, le baron Empain et Philippson; secrétaire : M. Paul De Mot; secrétaire-adjoint : M. Pierre Bautier; trésorier : M. Ch.-L. Cardon, membre de la Commission des Musées Royaux.

Les premiers Commissaires aux achats étaient : MM. Franz Cumont, conservateur aux Musées Royaux du Cinquantenaire; Ernest Verlant, directeur général des Beaux-Arts; A.-J. Wauters, membre de la Commission des Musées Royaux.

La Société, placée sous le haut patronage de S. A. R. le prince Albert, avait comme président d'honneur le Ministre des Sciences et des Arts, comme vice-présidents d'honneur le bourgmestre de la Ville de Bruxelles et le gouverneur du Brabant.

***

Les *Amis des Musées* se proposaient de favoriser l'extension de nos collections nationales, tant par des dons que par des interventions pécuniaires, et de prêter leur appui en toutes circonstances aux fins d'amener des solutions favorables à toutes les questions pouvant intéresser les Musées Royaux de l'Etat à Bruxelles. La Société n'a pas failli à sa tâche et, grâce aux généreuses subventions personnelles de plusieurs de ses membres (1) s'ajoutant à l'appoint régulier de la contribution de quelque 300 adhérents, (chiffre toujours maintenu au cours de ses 25 années d'existence) elle est parvenue à doter nos galeries publiques d'œuvres importantes dont la description figure au Mémorial. Il est permis, après un quart de siècle, de se féliciter des résultats acquis et d'envisager avec confiance l'avenir d'un groupement qui ne cesse de poursuivre inlassablement le but que s'étaient assigné ses créateurs.

Nous avons reproduit ici, en les accompagnant d'une notice descriptive et critique, 21 tableaux et un buste offerts aux Musées Royaux des Beaux-Arts, 11 objets parmi les plus remarquables de ceux qui sont venus enrichir les Musées Royaux du Cinquantenaire et de la Porte de Hal. D'autres dons ont été mentionnés dans le texte. Le montant total des sommes déboursées pour ces diverses acquisitions, calculé en francs actuels atteint à peine un million

(1) Dès l'origine de la Société, nous enregistrons les dons en espèces de Mmes J. Errera et Alfred Solvay, de MM. le baron Empain, Ernest Solvay et Philippson, Président de la Société de 1912 à 1928, ce dernier est intervenu bien souvent pour parfaire les sommes nécessaires à nos achats; M. Laurent Meeus continue la généreuse tradition de ses prédécesseurs. En 1920, le baron Descamps fit un don « en souvenir de l'*Exposition de l'Art Belge au XVIIe siècle* ». Notons aussi le rachat par plusieurs membres du montant de leur cotisation annuelle. (Art. 4 des statuts.)

et demi; mais il semble légitime d'affirmer que la valeur intrinsèque des œuvres entrées de la sorte dans le patrimoine de l'Etat est infiniment plus considérable.

Plusieurs dons et legs au profit de nos Musées ont été réalisés à l'intervention ou par l'entremise de notre Société. Bornons-nous à rappeler : MM. Beernaert et Ch.-L. Cardon, la famille Errera, le baron Lambert, M. Laurent Meeus, le baron Cassel, les héritiers Goldschmidt, Willems, Philippson, MM. Barella, Van Dieren, de Buggenoms, Poils, Fiévez, etc.

La Société manifeste en toute occasion l'intérêt qu'elle porte à nos collections nationales et ses interventions ont maintes fois amené des résultats favorables; elles se sont notamment produites en ce qui concerne le maintien du square de la Porte de Hal, la conservation du *panorama du Caire* d'Emile Wauters, les améliorations à apporter aux locaux du Musée instrumental du Conservatoire, l'agrandissement des Musées du Cinquantenaire, le déplacement de la Bibliothèque Royale, les mesures à prendre pour empêcher l'exode des œuvres d'art, et tout récemment les revendications de la Ville de Tournai portant sur le *Saint Martin* de Jordaens et l'*Adoration des Mages* de Rubens (1).

Après la guerre, la Société attira l'attention du gouvernement au sujet de l'opportunité des diverses revendications d'ordre artistique à exercer contre l'Autriche. Lorsqu'en exécution du traité de Saint Germain la Belgique fut autorisée à plaider sa cause devant la Commission des Réparations, c'est à un membre de notre bureau qu'échut la tâche de porter la parole dans les affaires concernant les armures de l'ancien Arsenal de Bruxelles, les coins de Van Berckel et la carte de Ferraris; il eut la bonne fortune de conclure une transaction assurant au pays la restitution du plus grand nombre de ces objets et particulièrement de l'armure de l'archiduc Albert.

Rappelons aussi les nombreuses conférences organisées par nous, et notamment, pendant l'hiver 1913-1914 au Cercle Artistique, une suite très suivie d'entretiens consacrés aux trésors d'art de nos Musées par : MM. Buls, Capart, Jean De Mot, Joseph Destrée, Jules Destrée, Fierens-Gevaert, Paul Lambotte, Marcel Laurent, Victor Tourneur, Ernest Verlant, Auguste Vermeylen, A.-J. Wauters. La *Diffusion artistique* aux Musées des Beaux-Arts et le *Service éducatif* des Musées du Cinquantenaire ont, au lendemain de la guerre, donné un caractère permanent à pareille initiative. Nous nous sommes aussi efforcés de compléter par dons et achats la bibliothèque documentaire du Musée ancien. Les expositions rétrospectives organisées au Musée ancien par Fierens-Gevaert et ses collaborateurs ont rencontré l'approbation unanime de nos membres. *Tableaux des Hospices de Bruxelles*, *Primitifs italiens et septentrionaux*, l'*Art français du XVIIIe siècle en Belgique*, *David et ses élèves;* enfin le *Paysage flamand* (1926). Cette dernière exposition

(1) Nous avons assuré une large diffusion à la note historico-juridique rédigée par le Vicomte Ch. Terlinden, professeur à l'Université de Louvain, membre du Comité de patronage des Musées Royaux et du Conseil d'administration de la Société. Tous les journaux bruxellois se sont fait l'écho de la protestation des *Amis des Musées;* M. Paul De Mot en a parlé au Conseil Communal le 11 janvier 1932.

détermina chez les amateurs et dans le public un courant de sympathie agissante pour les œuvres, trop souvent méconnues, de nos paysagistes des XVIe-XVIIe siècles. M. Arthur Laes insiste, dans les notices de cet album, sur la contribution de notre Société à l'enrichissement du Musée de Bruxelles en ce domaine. De même, après la mort de Fierens-Gevaert, l'*Exposition de l'Art en Belgique au XVIIIe siècle* (le catalogue rédigé par J. Lavalleye en fait foi) consacrait une autre initiative des *Amis des Musées* en faveur des petits maîtres anversois du XVIIIe siècle. On consultera à cet égard les notices de M. Pierre Bautier.

* * *

Parmi les fondateurs de la Société, nombre des plus marquants ont disparu; nos rapports annuels rendirent à leur mémoire un hommage mérité. Nous avons eu notamment à déplorer la perte de nos deux premiers présidents: MM. Beernaert et Philippson; de nos vice-présidents : MM. Buls, le baron Cassel, le baron Empain, Paul Errera, J. Jadot, le baron Lambert. Parmi nos commissaires : MM. Ch.-L. Cardon, Jean De Mot, Joseph Destrée, Fierens-Gevaert, Ernest Verlant, A.-J. Wauters. Les services qu'ils ont rendu à la cause qui nous est chère leur assureront une éternelle reconnaissance de la part des *Amis des Musées*.

Une activité qui s'est manifestée si heureusement pendant un quart de siècle atteste la vitalité de notre œuvre; mais il importe d'en poursuivre le développement dans l'avenir. En effet les charges financières qui frappent les Etats ayant pris part à la guerre consacrent désormais entre les divers Musées nationaux une inégalité de ressources qui nécessite, dans les pays appauvris tel le nôtre, une intervention constante et efficace de tous les citoyens soucieux de conserver le patrimoine artistique national!

Persévérons donc dans la voie que nous avons suivie et souhaitons que l'œuvre entamée par les fondateurs de 1907 soit continuée sans défaillance par des *Amis des Musées* anciens ou renouvelés, — et que les résultats atteints aujourd'hui soient dépassés encore grâce à l'ardeur de leurs successeurs!

Juin 1932. PAUL DE MOT

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX DE L'ÉTAT

A BRUXELLES, 9, RUE DU MUSÉE.

COMITÉ D'HONNEUR

MM. CARTON DE WIART (Comte), ministre d'état;
DESCAMPS (Baron), vice-président du Sénat;
HYMANS, PAUL, ministre des Affaires étrangères;
MAX, ADOLPHE, ministre d'état, bourgmestre de la Ville de Bruxelles;
POULLET (Vicomte), ministre d'état;
Mme BRUGMANN DE WAHA.

PRÉSIDENT

M. MEEUS, LAURENT, membre de la Commission des Musées Royaux des Beaux-Arts, 263, avenue de Tervueren.

VICE-PRÉSIDENTS

MM. BRAUN, ALEXANDRE, ministre d'état, président de la Commission de surveillance des Musées Royaux d'Art et d'Histoire;
DESPRET, MAURICE, sénateur, président du Comité de patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts;
JOLY (Baron), premier président de la Cour d'Appel;
LAMBERT (Baron), membre du Comité de patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts.

SECRÉTAIRES-FONDATEURS

MM. BAUTIER, PIERRE, conservateur honoraire aux Musées Royaux des Beaux-Arts, administrateur du Palais des Beaux-Arts, 577, avenue Louise (square du Bois);
DE MOT, PAUL, avocat, conseiller communal, 7, rue des Sablons.

TRÉSORIER

M. DEMETER, Gaston, comptable des Musées Royaux des Beaux-Arts.

COMMISSAIRES

MM. DESCAMPS, Pierre (Baron), membre de la Commission des Musées Royaux des Beaux-Arts;

LAES, Arthur, conservateur aux Musées Royaux des Beaux-Arts;

LAURENT, Marcel, conservateur aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liége;

TAYMANS, Georges;

WARNANT, Albert.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM. CAPART, Jean, conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, professeur honoraire à l'Université de Liége;

CARTON de WIART (Baron);

CASSEL (Baron);

COPPÉE (Baron);

CRESPIN, Adolphe, artiste peintre;

CUMONT, Franz, membre de l'Institut de France, conservateur honoraire des Musées Royaux d'Art et d'Histoire;

de BORCHGRAVE d'ALTENA, J. (Comte), attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire;

DE MEULENAERE, Oscar;

DONNY (Baron);

EMPAIN, François (Baron);

ERRERA, Jacques, professeur à l'Université de Bruxelles;

FRANCHOMME, Charles;

GUINOTTE, Léon;

HANKAR (Baron);

HENRICOT, Fernand;

HENROZ, Georges;

HENRY de FRAHAN, Maurice;

JANSSEN, Emm. (Baron);

JOYE, Auguste, avocat, secrétaire des Amis du Palais;

LAMBOTTE, Paul, directeur général honoraire des Beaux-Arts, commissaire du gouvernement pour les Expositions des Beaux-Arts.

LEPAFFE, Fernand, licencié en histoire de l'art et archéologie;

MARTIN, Arthur;

MAYENCE, Fernand, conservateur aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Louvain;

MINNAERT, Paul, secrétaire de la Société des Américanistes belges;

† ORBAN, Alfred;

PÉRIER, Gaston;

MM. PHILIPPSON, Maurice, professeur à l'Université de Bruxelles;
POILS, Jean, archéologue;
STOCLET, Adolphe, membre du Comité de patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts et de la Commission de surveillance des Musées Royaux d'Art et d'Histoire;
TERLINDEN, Charles (Vicomte), professeur à l'Université de Louvain, membre du Comité de patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts;
TOURNAY-SOLVAY, membre du Comité de patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts;
van der BURCH, Adrien (Comte);
VAN PUYVELDE, Léo, conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts,, professeur à l'Université de Liége;
VAXELAIRE, Raymond, membre du Comité de patronage des Musées Royaux des Beaux-Arts;
WAUTERS, Henri, membre de la Commission des Musées Royaux des Beaux-Arts, administrateur du Palais des Beaux-Arts.

SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES ROYAUX
DE L'ÉTAT

LISTE DES MEMBRES

MEMBRES PROTECTEURS

M. MEEUS, Laurent, 263, avenue de Tervueren.

Mme ALLARD, Josse (Baronne), 6-8, rue Guimard.
MM. BOËL, René, ingénieur, professeur à l'Université de Bruxelles, 73, rue d'Arlon.
CASSEL (Baron), 4, rue Guimard.
COPPÉE (Baron), 33, avenue des Nations.
de BECKER-REMY, Paul, 17, rue Ducale.
DESCAMPS, Pierre (Baron), 511, avenue Louise.
DESPRET, Maurice, sénateur, 511, rue Jean Stas.
EMPAIN, François (Baron), 1, rue Zinner.
ERRERA, Jacques, professeur à l'Université de Bruxelles, 14, rue Royale.
GUINOTTE, Léon, 45, avenue des Arts.
HYDE, James-H., 18, rue Adolphe Yvon, Paris XVIe.
JANSSEN, Emm. (Baron), 12, avenue Emile De Mot.
LAMBERT (Baron), 24, avenue Marnix.
Mme LEMONNIER (Baronne), 285, avenue Louise.
MM. PHILIPPSON, Jules, 29, rue de la Loi.
PHILIPPSON, Maurice, professeur à l'Université de Bruxelles, 57, rue d'Arlon.
Mlle PIPYN, Jeanne, 91, avenue Longchamp.
MM. SHARPE, Lucien, 14, place Vendôme, Paris.
SOLVAY, Edmond, 218, avenue Louise.
SOLVAY, Louis, ingénieur, 23, avenue des Arts.

Mme SOLVAY, Louis, 23, avenue des Arts.
MM. STOCLET, Adolphe, 281, avenue de Tervueren.
THYS, William, 17, rue Jacques Jordaens.
TOURNAY-SOLVAY, Emile, Vyverberg, Boitsfort.
VAXELAIRE, Raymond, 9, avenue de l'Astronomie.
WARNANT, Albert, 51, rue de la Concorde.

MEMBRES EFFECTIFS

M. ANDRIESSE, Hugo, 24, avenue des Klauwaerts.
Mme ANDRIESSE, Hugo, 24, avenue des Klauwaerts.
MM. ARENS, Arthur, antiquaire, 24, rue Lebeau.
BAUER, Louis, 24, rue aux Laines.
Mme BAUTIER, 109, avenue Louise.
M. BAUTIER, Pierre, 577, avenue Louise (square du Bois).
Mme BAUTIER, Pierre, 577, avenue Louise (square du Bois).
MM. BECKER, Léon, 28, avenue Van Put, Anvers.
BECKERS, Lucien, ingénieur, 24, avenue Hamoir, Uccle.
BEKAERT, Maurice, 199, avenue de Tervueren.
BEETZ, Georges, 37, rue d'Edimbourg.
BENEDICTUS, Henri, 236, avenue Longchamp.
BLANPAIN (Général), 9, avenue Ducpétiaux.
Mlle BOCH, Anna, artiste peintre, 28, rue de l'Abbaye.
MM. BOISACQ, Emile, professeur à l'Université de Bruxelles, 271, chaussée de Vleurgat.
BORGERS, Henri, 30, avenue Van Eyck, Anvers.
BOURGEAT, Charles, 11, rue Montaigne, Paris VIIIe.
BOUVIER, Alfred, 60, rue de Lausanne.
Mme BOUVIER, Alfred, 60, rue de Lausanne.
Mlle BOUVIER, Henriette, 24, rue d'Edimbourg.
MM. BRAUN, Alexandre, ministre d'état, 102, rue du Prince Royal.
BRAUN, Auguste, avocat à la Cour de Cassation, 53, rue de la Concorde.
BRECKPOT, Joseph, expert en tableaux, 50, rue du Congrès.
BRIGODE, Georges, avocat, 257, chaussée de Vleurgat.
BRONDCHART, J., 154, rue des Palais.
BRUNARD, Charles, 123, avenue Louise.
BUÉSO, José-Edouard, expert en tableaux, 2, rue de Ligne.
Mme CABUY, 81, boulevard Lambermont.
MM. CAHEN, Joseph, 14, rue Stévin.
CAMPION, Daniel, avocat, 6, rue du Méridien.
CAPART, Jean, conservateur en chef des Musées Royaux du Cinquantenaire, professeur honoraire à l'Université de Liége, 4, avenue Van den Driessche, Woluwe-Saint-Pierre.
CAROLY, G., avocat, président de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts, 14, place de la Comédie, Anvers.

MM. CARTON DE WIART (Comte), ministre d'état, 137, chaussée de Charleroi.
CARTON DE WIART (Baron), 177, avenue de Tervueren.

Mme CATTEAU, NESTOR, 32, avenue des Arts.

MM. CELS, ALBERT, artiste peintre, 2, avenue Fructidor, Uccle.
CLAESSENS, PAUL-EUGÈNE, 51, rue de la Régence.
COLLEYE, PAUL, 393, avenue Louise.
CRESPIN, ADOLPHE, artiste peintre, 31, rue de l'Artichaut.
CRESPIN, LOUIS-CH., artiste peintre, 31, rue de l'Artichaut.
CRICK, LUCIEN, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 18, rue de l'Aurore.
CUYKENS, ROLAND, 63, avenue du Roi.
DAMIENS, HENRI, avocat, 18, rue du Congrès.
DAMIENS (Notaire), 18, rue du Congrès.
D'AOUST, PAUL, 25, rue Edouard Picard.
DE BECKER-REMY, JEAN, 10, avenue des Nations.
DE BOECK-PELTZER, GEORGES, avocat, 63, avenue Brugmann.
DE BORCHGRAVE D'ALTENA, JOSEPH (Comte), attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 90, rue d'Arlon.
DE CARTIER DE MARCHIENNE (Baron), ambassadeur de Belgique à Londres, 36, Belgrave Square, Londres.
DECOEN, JEAN, 125, avenue Louise.
DE DECKER, PAUL (Baron), l'Abbaye, Forest.
DE DORLODOT, JEAN (Baron), château de Vieusart, par Corroy-le-Grand.
DE HEUVEL, ALEXANDRE, 473, rue Vanderkindere, Uccle.
DE HEUVEL, ARTHUR, expert en tableaux, 68, Coudenberg.
DE KEYSER (Docteur), 9, rue des Salbons.

Mme DELWART-SOLVAY, 37, avenue des Arts.

MM. DELWART (Notaire), 25, avenue Fond'Roy, Uccle.
DE MARCHI, MARIO, secrétaire de la Société Royale des Beaux-Arts, 33, place de l'Altitude, Forest.
DEMETER, G., comptable des Musées Royaux des Beaux-Arts, 54, rue Africaine.
DE MEULENAERE, OSCAR, 122, boulevard de Waterloo.

Mme DE MOT, JEAN, 214, rue Gérard.

M. .DE MOT, PAUL, avocat, conseiller communal, 7, rue des Sablons.

Mmes DE MOT, PAUL, 7, rue des Sablons.
DE MOT, PAULINE, 587, avenue Louise (square du Bois).

Mlle DENIS, SUZANNE, docteur en histoire de l'art et archéologie, 86, rue Mercelis.

MM. DE RENESSE-BREIDBACH, MAXIMILIEN (Comte), Château d'Oostmalle.
DESCAMPS, EMMANUEL, 8, avenue Emile De Mot.
DESCAMPS, JULES, 38, rue Juste-Lipse.
DE SMETH, CHARLES, avocat, 90, rue de l'Aqueduc.

Mlle DEVIGNE, MARGUERITE, conservateur-adjoint aux Musées Royaux des Beaux-Arts, professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 86, rue Artan.

MM. D'HOOP, ERNEST, 80, rue Gachard.
DONNY (Baron), 18, rue Jacques de Lalaing.
DUBOST, EDOUARD, vice-président du Sénat, 50, avenue des Arts.
M[mes] DUGNIOLLE, EUGÈNE, 290, avenue de Tervueren.
DUGNIOLLE, JEAN, 345, avenue Louise.
MM. DUGNIOLLE, MAX, 345, avenue Louise.
DUPUIS, JULIEN, 111, avenue Wielemans-Ceuppens.
D'URSEL (Duc), sénateur, 28, Marché au Bois.
ERRERA, ALFRED, professeur à l'Université de Bruxelles, 1039, chaussée de Waterloo.
M[me] ERRERA, LÉO, château du Vivier d'Oye, Uccle.
MM. ESCOUFLAIRE, RODOLPHE, 58, avenue Emile Duray.
FIEVEZ, FERNAND, expert, 6, Montagne de l'Oratoire.
M[me] FIEVEZ-LEEFSON, JOSEPH, 37, rue Ducale.
MM. FINCK, ALEXANDRE, tableaux anciens, 31, rue de Ligne.
FORTIN, JEAN, avocat, 118, rue Berckmans.
FRANCHOMME, CHARLES, 114, chaussée de Charleroi.
M[me] FRANCHOMME, FERNAND, 33, rue Montoyer.
MM. FRANCK, PIERRE-ALEX., 51, rue Dautzenberg.
FRANÇOIS, ALBERT, sénateur, 2, avenue Ernestine.
FRÉDÉRIX, ALFRED, 70, rue Saint-Bernard.
M[me] GANSHOF-VAN DER MEERSCH, 6, rue de Crayer.
MM. GEDOELST, RENÉ, 15, rue Meyerbeer.
GENDEBIEN, ROBERT (Baron), 6, rue de la Science.
GEVERS, ALFRED, Longue rue d'Argile, Anvers.
GILISSEN, NICOLAS, 24, avenue de la Brabançonne.
GOETVINCK (Major), 37, rue Mors.
M[me] GOLDSCHMIDT-BRODSKY, 26, boulevard du Régent.
MM. GONTHIER, 7, boulevard de Waterloo.
GOOSSENS, J.-E., imprimeur, 27, rue Haberman.
HAMOIR, PAUL, 9, avenue des Gaulois.
HANDE, 36, boulevard Maurice Lemonnier.
HANKAR (Baron), 23, rue Ducale.
HARTVELD, SAM, tableaux anciens, rue Otto Vaenius, Anvers.
HAVENITH, JOSEPH, 2, place Quetelet.
HENNEBERT (Docteur), 58, rue de la Concorde.
HENRICOT, FERNAND, 158, avenue Louise.
HENROZ, GEORGES, 185, chaussée de la Hulpe, Boitsfort.
HENRY DE FRAHAN, MAURICE, 276, avenue de Tervueren.
HERBRAND, JEAN, tableaux anciens, 159, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII[e].
HEUVELMANS, JEAN-LOUIS, 56, rue Vautier.
HIRSCH, ARTHUR, avocat, 29, rue de Suisse.
HOOSEMANS, 29, rue de Stassart.
HOYNCK-VAN PAPENDRECHT, A., conservateur du Musée d'Antiquités, Rotterdam.

HYMANS, PAUL, ministre des Affaires étrangères, 15, rue Ducale.
JACOBS (Notaire), 13, rue des Sablons.
† JACQMAIN, EMILE, échevin de la Ville de Bruxelles, 20, rue du Luxembourg.
JAEGGI, OSCAR, 178, rue Royale.
JAMAR, ARMAND, 23, avenue des Nations.
Mlle JANSON, CLAIRE, docteur en histoire de l'art et archéologie, 74, rue Saint-Bernard.
MM. JANSON, JULES, 90, rue Saint-Georges.
JANSON, P.-E., ministre d'état, 19, rue de Turin.
Mme JANSSEN, ROBERT, 587, avenue Louise.
MM. JANSSENS, LÉON, 44, rue des Clématites, Uccle.
JOLY (Baron), premier président de la Cour d'Appel, 43, rue de Livourne.
JOLY, ALBERT, conseiller à la Cour d'Appel, 8, rue de la Grosse Tour.
JONES, ROBERT, avocat, 145, rue Franz Merjay.
JOTTRAND, BARTHEL, avocat général à la Cour de Cassation, 2, avenue Louise.
JOYE, AUGUSTE, avocat, secrétaire des Amis du Palais, 70, rue de l'Ermitage.
KAMP, EDMOND, 55, rue Marie-Thérèse.
KERKHOFF, EMILE, 17, place Masui.
KRYN, L.-J., éditeur, 23, chaussée de Louvain.
LAES, ARTHUR, conservateur aux Musées Royaux des Beaux-Arts, 30, place G. Brugmann.
LAIGNEIL, PIERRE-JOSEPH, ingénieur, 16, place Gui d'Arezzo.
LAMBOTTE, PAUL, commissaire du gouvernement pour les Expositions des Beaux-Arts, 15, rue d'Egmont.
Mme LANGEVELT, tableaux anciens, 161, rue Royale.
LARSEN, RICHARD, tableaux anciens, 1, place Sainte-Gudule.
MM. LAURENT, MARCEL, conservateur aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Liége, 40, avenue Parmentier.
LAVALLEYE, JACQUES, attaché aux Musées Royaux des Beaux-Arts, 299, rue François Gay, Woluwe-Saint-Pierre.
LE BOEUF, HENRY, administrateur-délégué du Palais des Beaux-Arts, 181, avenue Molière.
LECLERCQ (Baron), avocat à la Cour de Cassation, 81, avenue Louise.
LEFÉBURE, CHARLES, ingénieur, 81, avenue Louis Lepoutre.
LEPAFFE, FERNAND, 36, rue du Siphon.
LEQUIME, GEORGES, 17, rue du Gouvernement provisoire.
LERAT (Docteur), 25, rue Belliard.
† LE ROY, ARTHUR, expert en tableaux, 186, avenue Louise.
LE ROY, GEORGES, expert en tableaux, 186, avenue Louise.
Mme LEURS DE RONGÉ, 19, rue du Marteau.
M. LOMBAERT, CHARLES, 205, avenue Brugmann.
Mme MADOUX, ALFRED, 13, square Ambiorix.



MM. MAHIEU, Louis, avocat, 139, chaussée de Charleroi.
MALFAIT, François, architecte de la Ville de Bruxelles, 29, avenue de la Brabançonne.
MALVAUX, 69, rue Delaunoy.
MANTEAU, Louis, tableaux anciens, 62, boulevard de Waterloo.
MARTIN, Arthur, 142, avenue Molière.
MATHIEU, Paul, artiste peintre, vice-président de la Société Royale des Beaux-Arts, 38, rue François Stroobant.
MATERNE, Auguste, directeur de la Maison Mommen, 37, rue de la Charité.
MAURADIAN, Pierre, 69, avenue des Arquebusiers.
MAX, Adolphe, ministre d'état, bourgmestre de la Ville de Bruxelles, 57, rue Joseph II.

Mme MAY, Jeanne, 59, rue de Trêves.

MM. MAYENCE, Fernand, conservateur aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Louvain, 137, rue Marie-Thérèse, Louvain.
MAYER-WARNANT, Paul, 42, avenue Brugmann.
MENKÈS, 125, chaussée d'Anvers.
MESDACH de ter KIELE, Albert, avocat, 86, rue d'Arlon.
MICHEL, Edouard, attaché au Musée du Louvre, 49, rue de Livourne.
MINNAERT, Paul, secrétaire de la Société des Américanistes belges, 5, avenue Reine Marie-Henriette, Forest.
MORREN, Georges, artiste peintre, 36, rue du Monastère.

Mlle MOTTART, Alice, 40, rue de la Longue-Haie.

MM. NEUHUYS, Constant, antiquaire, 106, rue de Louvain.
NÈVE, Joseph, 36, rue aux Laines.
NICAISE, Henri, attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 63, rue du Cornet.
NOTTEBOHM, Oscar, 48, avenue Quentin Metsys, Anvers.
ODRY, Edmond, 22, square du Val de la Cambre.
O'MEARA, Otto, 39, avenue de la Cascade.

Mme O'MEARA, Otto, 39, avenue de la Cascade.

MM. † ORBAN, Alfred, 39, avenue des Arts.
ORTS, Camille, 183, rue Franz Merjay.
ORTS, Pierre, 12, rue du Buisson.
OUVERLEAUX-LAGASSE (Notaire), 25, rue des Minimes.
PARMENTIER, Ed., 66, avenue de la Toison d'Or.

Mme PECHÈRE, Victor, 38, avenue des Klauwaerts.

M. PELGRIMS, Raymond, 22, boulevard du Régent et château de Grand-Bigard.

Mme PELS, 164, avenue de l'Observatoire, Uccle.

MM. PELS, Jacques-Herman, 164, avenue de l'Observatoire, Uccle.
PELTZER-de CLERMONT, Edouard, sénateur, Verviers.
PELTZER, Fernand, ambassadeur de Belgique au Brésil, Rio de Janeiro.
PELTZER, Georges, Verviers.

MM. PELTZER-DE RASSE, René, 25, avenue Peltzer, Verviers.
PÉRIER, Gaston, 579, avenue Louise (square du Bois).
Mme PÉRIER, Gaston, 579, avenue Louise (square du Bois).
MM. PHILIPPOT, 155, avenue Molière.
POILS, Jean, archéologue, 59, rue de la Source.
POIRIER, Pierre, avocat, secrétaire des Amitiés italiennes, 62, rue Capouillet.
Mme POUPÉ-SERRANNE, 118, chaussée de Charleroi.
MM. QUERTON, Jean, avocat, 16, Drève du Prieuré, Woluwe-Saint-Pierre.
QUERTON, Michel, 34, avenue Emile Duray.
RENARD, J., 70, rue de la Montagne.
RICHIR, Herman, artiste peintre, 42, rue Thomas Vinçotte.
RODRIGUE, G.-M., 20, rue Henri Maubel.
ROUSSEAU, Victor, statuaire, 187, avenue Van Volxem.
SAINTENOY, Paul, architecte du Roi, président du Cercle artistique, 123, rue de l'Arbre Bénit.
SALIEZ, Fernand, conseiller à la Cour d'Appel, 238, avenue Molière.
SAMUEL, Charles, statuaire, 36, rue Washington.
SAND, Robert, 86, rue de la Montagne.
SCHMITZ, Paul, 34, avenue de la Couronne.
SCHOENBERG, Maurice, 308, avenue Messidor, Uccle.
SCHWARZENBERG, Joseph, 222, avenue Molière.
SEYFFERS, Léon, tableaux anciens, 14, rue de la Régence.
SIBENALER, J.-B., conservateur du Musée d'Arlon, 55, rue Potagère.
† SPANOGHE, avocat, 73, avenue Chazal.
Mme SPEYER, Herbert, 93, avenue Louise.
MM. STEENS (Baron), échevin de la Ville de Bruxelles, 1, rue Paul Lauters.
STERN, Edouard, 56, rue de l'Abbaye.
Mme STERN, Herman, 40, rue du Congrès.
MM. STOCKMANS, J.-F., 70, avenue Brugmann.
STRUYS, Alexandre, artiste peintre, 20, avenue des Chênes, Uccle.
TAUPIN, Jean-Charles-Marcel, 70*a*, rue de Namur.
Mme TAYLOR, Marie, 81, boulevard Lambermont.
M. TAYMANS, Georges, 1, rue Blanche.
Mme TAYMANS, André, 137, avenue Louise.
MM. TERLINDEN, Ch. (Vicomte), professeur à l'Université de Louvain, 85, rue du Prince Royal.
THILL, Ernest, 157, rue Potagère.
THYS, Franz, président du Cercle Gaulois, 225, avenue Molière.
THYS, Robert, 16, rue Thérésienne.
Mme TRAVAILLEUR, Maurice, 415, avenue Louise.
MM. VAES-DUPRET, Henry,36, rue des Comines.
VAN AERSCHODT, Théophile, Saint-Nicolas (Waes).
Mme VAN BELLINGEN, Constant, 43, rue de Joncker.
MM. van BIJSTERVELD van HOOGVLIET, Pierre (Baron), 40, avenue d'Auderghem.

VAN DEN EEKHOUDT, FRANÇOIS, 3, place Royale.
VAN DEN VEN, PAUL, 16, boulevard Brand Whitlock.
VAN DER BURCH, ADRIEN (Comte), 40, avenue de la Cascade.
VAN DER BURCH, HORACE (Comte), 2, rue Zinner.
VANDER GRIEMT, 13, boulevard du Régent.
† VANDERKELEN, VICTOR, 41, avenue Clays.
Mlle VANDERKINDERE, SYLVIE, 44, rue du Beau Site.
MM. VAN DER LINDEN, MAURICE, ingénieur, 160, rue des Cottages, Uccle.
VAN DER VEKEN, JOSEPH, 5, rue André Fauchille, Woluwe-Saint-Pierre.
Mme VAN GELDER, MICHEL, 78, rue des Clématites, Uccle.
MM. VAN GOIDSENHOVEN, J.-P., antiquaire, 36, rue de Ligne.
VAN HAELEN, FRANÇOIS, chaussée d'Alsemberg, Uccle.
Mme VAN HOVE, antiquaire, 5, rue Montoyer.
MM. VAN MALDEGHEM, ANDRÉ, 8, rue de Crayer.
VAN PUYVELDE, L., conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts, 7, rue Vilain XIIII.
VAN RYSSEGHEM, expert en tableaux, 13, boulevard de Waterloo.
VAUTHIER, EMILE, artiste peintre, 16, rue Godecharle.
VERDICKT, EUGÈNE, 337, avenue Louise.
VERHAEGHE DE NAEYER, CONRAD, conseiller communal, 19, rue Guimard.
VERHELST, JOSEPH, 513, avenue Louise.
VROMANT, RENÉ, éditeur, 3, rue de la Chapelle.
WAUTERS, HENRI, membre de la Commission des Musées Royaux des Beaux-Arts, 56, avenue Jeanne.
Mlles WERBROUCK, M., attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 25, rue de Linthout.
WIDDERSHOVEN, MARIE, 27, boulevard de Dixmude.
MM. WIELEMANS-CEUPPENS, 366, avenue Van Volxem.
Mme WIENER, 8, avenue de l'Astronomie.
MM. WIENER, CHARLES, 126, avenue Louise.
WILLEMS (Général), président de la Société des Bibliophiles, 9, avenue Galilée.
Mme WILLEMS, 9, avenue Galilée.
M. WILLEMS-LE CLERCQ, J.-S., 40, avenue d'Auderghem.
Mme WOLFERS, PHILIPPE, 4, square Marie-Louise.
M. WOLLÈS, LUCIEN, artiste peintre, 199, avenue Brugmann.

Juin 1932.

STATUTS *

Art. premier. — La Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat, à Bruxelles, association sans but lucratif, a pour but d'enrichir les collections des Musées royaux des Beaux-Arts, d'Art et d'Histoire (Cinquantenaire et Porte de Hal).

Elle a son siège à Bruxelles.

Art. 2. — Les moyens d'action de la Société consistent notamment à faire ou à provoquer des libéralités ou des prêts gratuits en vue de développer les collections des Musées prérappelés, à acquérir pour être placés dans ces collections des objets ayant une valeur artistique, archéologique ou historique.

La Société pourra organiser des conférences, des expositions temporaires ou permanentes, publier un bulletin et, d'une façon générale, employer tous les moyens d'action jugés de nature à atteindre le but qu'elle poursuit.

Art. 3. — La Société ne pourra acquérir que des objets dont les auteurs sont décédés depuis plus de trente ans au moment de l'achat. Tous les objets acquis par la Société sont offerts par elle aux Musées Royaux.

En cas de dissolution de la Société, les fonds restants appartiennent de plein droit à l'Etat pour être affectés exclusivement à l'acquisition d'objets destinés aux Musées énumérés à l'article premier.

Art. 4. — La Société se compose de membres d'honneur, de membres protecteurs et de membres effectifs admis par le Conseil d'administration.

La qualité de membre d'honneur pourra être conférée par le Conseil d'administration aux personnes qui se seront créé des titres exceptionnels envers la Société ou les Musées, ou qui sont en état de rendre de grands services à la Société.

* Publiés aux annexes du *Moniteur* le 7 janvier 1923, modifiés en assemblée générale extraordinaire le 28 novembre 1929.

Le Conseil pourra également conférer à des membres d'honneur la qualité de président et de vice-président d'honneur. Les membres protecteurs ou effectifs sont agréés par le Conseil d'administration. La cotisation annuelle minima est de 1.000 francs pour les membres protecteurs et de 100 francs pour les membres effectifs. Ces cotisations pourront être rachetées par le versement d'une somme représentant leur capitalisation à 5 p. c. l'an. La cotisation maxima est de 10.000 francs par an. Le nombre des membres ne peut être inférieur à quarante.

Art. 5. — L'année sociale prend cours le premier janvier. Au mois de décembre de chaque année, tous les membres de la Société sont convoqués, par lettre missive, en assemblée générale, afin d'entendre lecture du rapport annuel, d'examiner et approuver le compte de l'exercice écoulé et le budget de l'exercice en cours et de procéder aux élections statutaires. L'élection a lieu au scrutin secret. Toutes les assemblées générales seront présidées par le président ou un vice-président, assisté d'un secrétaire.

Art. 6. — L'assemblée générale peut, pour motifs graves, prononcer à la majorité des deux tiers des membres présents l'exclusion d'un membre.

Le membre démissionnaire devra la cotisation de l'exercice en cours et ne sera affranchi de celle de l'exercice suivant que si la démission est donnée avant le 1er octobre.

Art. 7. — Les résolutions des assemblées générales sont consignées dans un registre que chacun pourra consulter chez le secrétaire.

Art. 8. — Le Conseil d'administration se compose d'un président et de vingt à cinquante membres, tous nommés par l'assemblée générale.

Le renouvellement du Conseil d'administration a lieu annuellement par moitié; les membres sont rééligibles. Le président est élu pour deux ans.

Le Conseil choisit chaque année dans son sein quatre à cinq vice-présidents, deux secrétaires, un trésorier et cinq commissaires aux achats, tous rééligibles.

En cas de vacances, le Conseil pourvoit au remplacement de ses membres, sauf ratification par la plus prochaine assemblée générale.

Il peut choisir dans son sein des sous-commssions, dont il règle les attributions et auxquelles il peut déléguer tout ou partie de ses pouvoirs.

Art. 9. — Le Conseil d'administration exerce tous les pouvoirs non expressément réservés par les statuts à l'assemblée générale et aux commissaires.

Il se réunit quatre fois par an et chaque fois qu'il est convoqué par son président ou sur la demande du quart de ses membres.

La présence du tiers des membres du Conseil est nécessaire pour la validité des délibérations.

Il est tenu un procès-verbal des séances. Les procès-verbaux sont signés par le président et le secrétaire.

La Société est représentée en justice par le président et un secrétaire.

Art. 10. — Les achats d'objets destinés aux Musées sont délibérés exclusivement par un collège, composé du président, des secrétaires, du trésorier et des commissaires.

Le collège ne pourra délibérer valablement que moyennant la présence de quatre au moins de ses membres. Ses décisions sont prises à la majorité des membres présents.

Il devra être, tous les trois mois, rendu compte des achats au Conseil d'administration.

Art. 11. — En aucun cas la Société ne pourra acquérir, à titre onéreux, des objets appartenant à un membre du Conseil.

Art. 2. — La Société pourra être dissoute et les statuts pourront être revisés par l'assemblée générale, réunissant les deux tiers des membres, à la majorité des membres présents, sur la proposition du Conseil d'administration, ou sur celle du dixième des membres de la Société préalablement soumise au Conseil.

En ce cas, ce dernier devra convoquer l'assemblée générale dans le délai d'un mois.

Les propositions devront être préalablement portées à la connaissance des membres de la Société par voie de circulaire.

Si l'assemblée n'est pas en nombre, une deuxième assemblée, convoquée dans la quinzaine, délibérera quel que soit le nombre des présents, mais la proposition devra réunir les deux tiers des voix, le tout sous réserve de la disposition inscrite à l'article 8 de la loi du 27 juin 1921, si la revision porte sur l'un des objets en vue desquels l'association est constituée.

Art. 13. — La liste des noms des administrateurs nommés pour la première fois est jointe en annexe aux présents statuts.

Art. 14. — Tout ce qui n'est pas prévu par les statuts sera réglé conformément aux dispositions de la loi du 27 juin 1921 accordant la personnification civile aux associations sans but lucratif.

NOTICES DE

MM. BAUTIER, Pierre, conservateur honoraire aux Musées Royaux des Beaux-Arts, administrateur du Palais des Beaux-Arts.

CAPART, Jean, membre de l'Académie Royale de Belgique, conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, professeur honoraire à l'Université de Liége.

CRICK, Lucien, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Mme CRICK-KUNTZIGER, Marthe, conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

MM. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Joseph (Comte), collaborateur libre avec rang d'attaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, secrétaire général de la Société royale d'archéologie de Bruxelles.

DE MOT, Paul, secrétaire-fondateur de la Société des Amis des Musées Royaux.

Mlle DEVIGNE, Marguerite, conservateur-adjoint aux Musées Royaux des Beaux-Arts, professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

MM. LAES, Arthur, conservateur aux Musées Royaux des Beaux-Arts.

LAURENT, Marcel, conservateur aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire professeur à l'Université de Liége.

MAYENCE, Fernand, conservateur aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, professeur à l'Université de Louvain, directeur de la Mission de fouilles belges à Apamée de Syrie.

Mme PAULIS, Lucie, collaboratrice libre avec rang de conservateur-adjoint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

MM. RAHIR, Edmond, conservateur honoraire aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, directeur honoraire du service des fouilles de l'Etat.

VAN PUYVELDE, Léo, conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts, professeur à l'Université de Liége.

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS
DE BELGIQUE

(MUSÉE D'ART ANCIEN)

FRANS SNYDERS
(1579-1657)

LA CHIENNE ET SES PETITS

Toile : H. $1^{m}68$, L. $2^{m}35$. — (Cat. n° 781.)

Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1909; acquis de M. Kleinberger, à Paris.

Le tableau représente principalement une nature morte. A gauche, un sanglier éventré est accroché à un mur, tandis que sur un banc sont étalés un paon, un chevreuil, des bécasses, des faisans, des perdrix et des oiseaux; à l'extrémité droite, un poulet plumé et un homard près duquel a surgi un chat. Sur le sol, une chienne au pelage blanc et feu est couchée au milieu de ses petits; derrière elle on remarque, dissimulé en partie sous un linge blanc, un panier contenant des poules.

Animalier, Frans Snyders aimait à peindre d'immenses compositions où s'amoncellent le gibier de poil et de plume et des victuailles. Collaborateur de Rubens — et son disciple parfait — c'est en ses vastes natures mortes qu'il se montre, sans doute, le plus original; il y dispense un coloris somptueux et sonore. Cet aspect de son talent est excellemment représenté dans nos galeries par le *Garde-manger* (n° 433), le *Cygne* (n° 434) et la *Couronne de fruits* (n° 436). Mais n'oublions pas de citer, dans un autre domaine, la *Chasse au Cerf* (n° 437), d'une allure si fougueuse et d'un accent si dramatique. Gratifié de nombreuses commandes, l'atelier de Snyders connut une grande activité. Le célèbre animalier anversois eut pour élèves Paul De Vos et Jan Fyt.

Plusieurs éléments de notre tableau la *Chienne et ses petits* se retrouvent en diverses œuvres de Snyders. Peut-être pourrait-on reprocher à la composition un manque d'unité. Le sanglier, à gauche,

forme comme un tableau distinct, séparé du restant de la composition. L'œuvre aurait-elle été coupée à droite, diminuée d'un fragment, lequel assurait un meilleur équilibre à l'ensemble et dont le sujet — un animal vivant? — justifiait mieux l'attitude de la chienne hargneuse à l'avant-plan? Protégeant ses petits, celle-ci s'est retournée vers la droite du tableau : à cet endroit, dans une composition analogue de Snyders, conservée au Musée de Dresde, — *Nature morte avec la Chienne et ses petits* (n° 1192) dont notre tableau est manifestement inspiré — on voit la tête d'un chien en arrêt, le chien représenté au milieu du groupe des *Chiens se disputant des os* de notre Musée (n° 875) ; il est accompagné à Dresde du singe grappilleur de notre *Couronne de fruits* (n° 875). Quant à la chienne, elle est figurée, identique, dans les tableaux de Dresde et de Bruxelles : même pelage, même attitude, même patte posée sur le même pain; les trois petits qui l'entourent sont pareils; un quatrième, identique aussi, se rencontre à des endroits différents dans les deux tableaux. Au reste, d'autres motifs sont encore empruntés à la composition de Dresde, comme le paon et le homard déposé sur le plat de faïence de Delft.

ARTHUR LAES.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1922 et 1927, n° 781.

PIETER BRUEGEL L'ANCIEN
(vers 1525-1569)

ADORATION DES MAGES

Peinture à la détrempe. Toile : H. $1^{m}55$, L. $1^{m}63$. — (Cat. n° 779.)

Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1909. Tableau acquis à la vente de la collection de feu Edouard Fétis, qui l'avait acheté dans une vente publique, à Bruxelles, pour une cinquantaine de francs.

Au centre de la composition, devant une chaumière couverte de neige, la Vierge est assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. Les Rois Mages, agenouillés, offrent des présents à l'enfant divin; ils sont accompagnés d'une suite nombreuse. La foule, en prière, encadre pittoresquement la scène principale. Vers le fond, à droite, on aperçoit une rivière, des habitations, des chameaux et un éléphant.

Bruegel a traité plusieurs fois le sujet de l'*Adoration des Mages*. Deux de ses compositions sont conservées en peintures originales. De la plus ancienne, perdue, M. Hulin de Loo croit retrouver la trace dans une œuvre de Jan Brueghel, connue par plusieurs répliques (Vienne; collection Mayer van den Bergh, à Anvers, etc.). La deuxième, celle du Musée de Bruxelles, daterait de 1556-1560. La troisième, datée 1564, qui fit partie jadis de la collection Georg Roth à Vienne, entra, il y a une dizaine d'années, à la National Gallery, à Londres (n° 3556) : le nombre de figures est restreint et le format en hauteur; M. Friedländer pense qu'il s'agit peut-être d'un retable dont, exceptionnellement, Bruegel reçut la commande et pour l'exécution duquel il a été obligé ou s'est cru obligé de se soumettre à certaines conventions. Une quatrième composition, de petit format, où la scène principale est reportée vers le bord du cadre, est connue

par de nombreuses répliques de Pieter Brueghel II; on peut la rapprocher du *Dénombrement de Bethléem,* qui est daté de 1566.

De la composition du Musée de Bruxelles, il existe une copie, à l'huile, conservée au Musée d'Anvers (nº 847). Plus complète que l'original, elle montre que celui-ci a été diminué d'une vingtaine de centimètres dans la partie supérieure et de chaque côté du tableau : en haut, presque tout le ciel, et, à gauche et à droite, plusieurs personnages ont été enlevés. Dans un de ces personnages, à Anvers, Pol de Mont a cru reconnaître le portrait de P. Bruegel l'ancien. En 1909, M. L. Philippen a signalé et publié une seconde copie qui se trouve dans le couvent des Sœurs Grises à Tirlemont.

Comme il est dit plus haut, le tableau du Musée de Bruxelles est peint à la tempera. Bruegel a souvent pratiqué cette technique. M. Gustav Gluck suppose que Bruegel « a d'abord étudié chez un peintre à la détrempe qui était peut-être élève de Hieronymus Bosch; il est entré comme peintre à la détrempe dans l'atelier de Peter Coeck, qui lui-même peignait beaucoup à la détrempe et avait besoin, pour ses grandes entreprises de décoration, de collaborateurs qui fussent experts en cette technique... Pour la vente de ses tableaux à la détrempe, l'éditeur Coeck pouvait l'aider puisqu'il trafiquait aussi de ce genre. Maintenant, il existe effectivement une série d'œuvres de Bruegel dans cette technique, qui embrassent entièrement sa période de création connue; la plus ancienne est l'*Adoration des Rois* encore très primitive; vient ensuite le fragment à peu près contemporain de la *Légende de Saint Martin* au Hofmuseum de Vienne; et de la dernière époque du maître proviennent les deux splendides tableaux du Musée de Naples, la *Parabole des Aveugles* et l'allégorie de la *Perfidie humaine.* » Le premier de ces deux tableaux est, en effet, daté 1568, le second 1565 (ou 1568).

L'*Adoration des Mages* de Bruxelles a beaucoup souffert de l'humidité de notre climat; les deux tableaux de Naples, restés intacts, furent vraisemblablement transportés, très tôt, dans une région moins humide.

Dans son état actuel, notre *Adoration des Mages* demeure une œuvre de haut intérêt. Si les tonalités ont pâli, si les traits sont en partie effacés, il est encore possible, cependant, de se rendre compte de la belle ordonnance de la composition et du profond sentiment religieux dont le maître sut l'imprégner. La cabane vétuste, au centre, fait penser à l'*Adoration des Mages* de Jérôme Bosch, au Musée du Prado, et, suivant M. Hulin de Loo, « l'accumulation touffue



Pieter Bruegel l'Ancien. — *Adoration des Mages*

des personnages, la multiplicité des épisodes et l'horizon très relevé nous reportent à la période de 1556 à 1560. » M. Friedländer place l'œuvre vers la même époque : avant 1563, peut-être même avant 1558. La composition comprend encore d'excellents fragments, montre des figures d'un grand style, des têtes fortement caractérisées et expressives. M. Charles Bernard a pu écrire : « La foule qui entoure la cabane où la Vierge reçoit l'hommage des trois rois orientaux exprime toutes les nuances de la curiosité, la stupéfaction et la joie, l'admiration et l'ironie. » Et Fierens-Gevaert : « On ne se lasse pas d'admirer l'animation de cette vaste scène, la variété de tous les types représentés, la gamme si diverse des expressions, la justesse du dessin, et aussi la noblesse rituelle des personnages sacrés opposée à la vie intense de la foule. »

ARTHUR LAES.

RENÉ VAN BASTELAER et GEORGES H. DE LOO. — *Peter Bruegel l'ancien.* Catalogue raisonné de l'OEuvre peint de Bruegel, par Georges H. de Loo. Bruxelles 1907, pp. 297 et 298; reproduction en regard p. 8.

CHARLES BERNARD. — *Pierre Bruegel l'ancien.* Bruxelles 1908, pp. 118 et 137.

Catalogue de la collection de feu M. Edouard Fétis, vendue à Bruxelles, 8-12 novembre 1909 (préface de H. Hymans) n° 10; reproduction.

L. PHILIPPEN. — *Une Adoration des Mages* dans le *Bulletin des Métiers d'art.* Août 1909, pp. 37-39; reproduction p. 38.

HENRI HYMANS. — *Acquisitions du Musée de Bruxelles* dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité.* Paris 1910, p. 107.

GUSTAV GLUCK. — *Les Tableaux de Peter Bruegel le Vieux au Musée Impérial de Vienne.* Bruxelles 1910, pp. 18 et 24.

FIERENS-GEVAERT. — *Les Primitifs flamands.* Bruxelles 1912, vol. II, pp. 278 et 279; reproduction (fig. CCV).

PIERRE BAUTIER. — *I recenti acquisti del Museo di Bruxelles* dans *Rassegna d'Arte.* Milan 1912, p. 108.

FIERENS-GEVAERT. — *La Peinture au Musée ancien de Bruxelles.* Bruxelles 1913, p. 25; reproduction (pl. 45).

MAX-J. FRIEDLAENDER. — *Pieter Bruegel.* Berlin 1921, p. 91.

SIR MARTIN CONWAY. — *The Van Eycks and their followers.* London 1921, p. 494.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1922 et 1927, n° 779.

GUSTAVE VAN ZYPE. — *Bruegel.* Bruxelles 1926, p. 38.

EDOUARD MICHEL. — *Bruegel.* Paris 1931, p. 37; reproduction (pl. 9).

LUCAS DE LEYDE

(1494-1533)

TENTATION DE SAINT ANTOINE

Bois : H. $0^{m}665$, L. $0^{m}76$. — (Cat. n° 780)

Daté et monogrammé à l'avant-plan, à gauche, sur une pierre : *1511 L.*

Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1909; acquis à la vente Edouard Fétis, à Bruxelles.

A gauche, saint Antoine est agenouillé devant un crucifix; à ses pieds gît un missel. A droite s'avancent de petits monstres. Le cénobite est vêtu d'une robe blanche et jaune, recouverte d'un manteau bleu grisâtre; sur sa robe s'est posé un papillon. Le visage, les mains et la robe du saint sont vivement éclairés. Le petit monstre, à bec d'oiseau et corps de grenouille, qui se tient à côté de saint Antoine, porte un capuchon rouge. Le fond du tableau est sombre.

Œuvre de jeunesse de Lucas de Leyde, qui la peignit à l'âge de dix-sept ans! On connaît quelques particularités de la vie de Lucas de Leyde, par les récits de van Mander et par un passage du journal de Durer. Né à Leyde en 1494 (d'après van Mander), élève d'abord de son père Huygh Jacobsz et ensuite de Cornelis Engelbrechtsz (de 1414 à 1419), Lucas de Leyde fut un artiste précoce, une sorte d'enfant prodige. Il vint à Anvers lors de la visite de Durer (1521), voyagea probablement en Zélande, en Flandre et en Brabant en 1527 : il aurait rencontré Jean Gossart à Middelbourg. Il ne fit pas le voyage d'Italie. Il mourut dans sa vile natale en 1533.

Lucas de Leyde joua un rôle prépondérant dans les arts graphiques. De fait, il ne pratiqua pas beaucoup la peinture : quelques exemplaires de ses gravures lui furent payés aussi cher qu'un



Lucas de Leyde. — *Tentation de saint Antoine*

tableau. Il n'y a pas longtemps, on affirmait encore qu'il n'existait aucune peinture authentique de Lucas de Leyde. D'autre part, des tableaux exécutés dès le XVIe siècle d'après ses gravures, ont passé pour des originaux. Aujourd'hui, l'œuvre picturale de Lucas de Leyde est mieux étudiée, et on s'accorde à attribuer au maître une vingtaine de tableaux qui le rangent parmi les peintres les plus originaux du début du XVIe siècle. Les peintures de Lucas de Leyde se distinguent par l'harmonie des tons, une atmosphère transparente, des oppositions accusées de lumière et d'ombre. A ses débuts, Lucas de Leyde s'apparente à son maître C. Engelbrechtsz : l'exécution est méticuleuse, la couleur sombre. Par la suite, il peindra d'une manière plus légère et plus libre, dans une tonalité blonde et plus fluide.

Parmi ces tableaux de Lucas de Leyde, dont l'exécution se place entre 1508 et 1531, il en est six qui portent une date (1511, 1517, 1522, 1527, 1531) et un septième dont on connaît l'année de la commande (1526). La *Tentation de saint Antoine* du Musée de Bruxelles, monogrammée et datée 1511, offre donc un grand intérêt pour l'étude de l'œuvre de Lucas de Leyde. L'auteur s'y révèle un coloriste personnel et délicat. Il se souvient des interprétations d'un Jérôme Bosch. Tenue en des tons plutôt clairs, cette peinture est d'une belle luminosité, et, bien que de dimensions restreintes, largement traitée. Malgré une certaine fantaisie qui est inhérente au sujet, la scène demeure empreinte d'une « gravité sobre et austère ».

ARTHUR LAES.

FRANZ DULBERG. — *Lucas de Leyde* dans l'*Art flamand et hollandais*. T. IX, 1909.

Catalogue de la collection de feu M. Edouard Fétis, vendue à Bruxelles, 8-12 novembre 1909 (préface de H. Hymans) n° 112; reproduction.

HENRI HYMANS. — *Acquisitions du Musée de Bruxelles* dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*. Paris 1910, p. 107.

PIERRE BAUTIER. — *I recenti acquisti del Museo di Bruxelles* dans *Rassegna d'Arte*. Milan. Luglio 1912, p. 107; reproduction (fig. I).

FIERENS-GEVAERT. — *La Peinture au Musée ancien de Bruxelles*. 1913; reproduction (pl. 52).

N. BEETS. — *Lucas de Leyde*. Bruxelles 1913, p. 83.

SIR MARTIN CONWAY. — *The Van Eycks and their followers*. London 1921, p. 474.

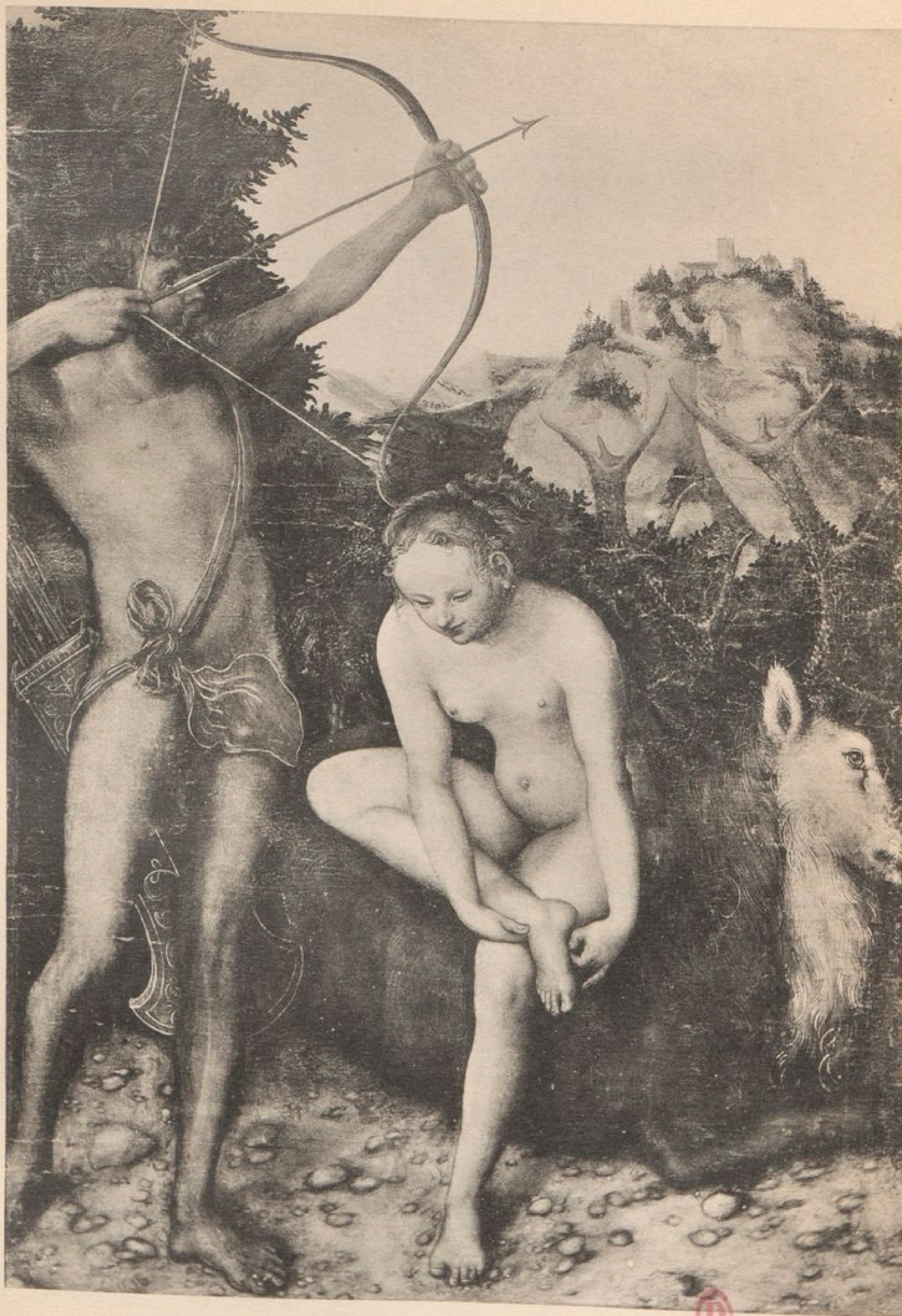
Fierens-Gevaert et Arthur Laes. — *Catalogue de la Peinture ancienne* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1922 et 1927, n° 780.

Ludwig Baldass. — *Die Gemälde des Lucas van Leyden.* Wien 1923, pp. 19 et 30; reproduction (pl. 4).

Friedrich Winkler. — *Die Altniederländische Malerei.* Berlin 1924, p. 264; reproduction n° 156.

Thieme-Becker. — *XXIII.* 1929. Notice par P. Wescher.

Paul Fierens. — *La Peinture en Hollande aux XVe et XVIe siècles, des primitifs aux romanistes,* dans l'*Art Vivant.* Paris, n° 163. Août 1932, p. 391.



Lucas Cranach le Vieux. — *Apollon et Diane*

LUCAS CRANACH LE VIEUX
(1472-1553)

APOLLON ET DIANE

Bois : H. 0m45, L. 0m31. — (Cat. n° 779.)

Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1909. Tableau acquis à la vente de la collection de feu Edouard Fétis (Bruxelles, salle Le Roy, novembre 1909). « Apollon, debout à gauche, le carquois à l'épaule, se prépare à lancer une flèche. Diane assise sur le dos d'un cerf couché, tire une épine de son pied droit ramené sur son genou gauche. Le groupe se détache sur un fond de verdure par-dessus lequel s'étend un site montagneux avec habitations ».

Ce sujet se retrouve plusieurs fois dans l'œuvre du maître allemand; nous nous bornerons à citer deux exemplaires (supérieurs au nôtre, qui offre malheureusement trace de repeints) : 1. Au Musée de Berlin, daté 1530; à l'arrière-plan, les rochers en bastion de la Suisse saxonne; 2. Au Palais de Buckingham (monogramme des dernières années de Cranach). M. Lionel Cust, qui le décrit comme *Adam et Eve*, rappelle que le personnage masculin s'inspire d'une estampe de Jacopo de Barbari, ayant servi aussi de modèle à l'*Adam* de Durer; on sait que Cranach rencontra à Wittemberg (1503-1505) le mystérieux artiste vénitien.

Pierre BAUTIER.

Catalogue de la collection de feu M. Edouard Fétis, vendue à Bruxelles, 8-12 novembre 1909 (préface de H. Hymans) n° 27, reproduction.

Fierens-Gevaert et Arthur Laes. — *Catalogue de la Peinture ancienne.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1922 et 1927, n° 779.

Pierre Bautier. — *I recenti acquisti del Museo di Bruxelles* dans *Rassegna d'Arte.* Milan 1912, p. 107.

Lionel Cust. — *Notes on pictures in the Royal collections* dans *Burlington Magazine VI*, p. 340.

MAITRE DE FLÉMALLE ou SON ATELIER

(1[re] moitié du XV[e] siècle)

L'ANNONCIATION

Bois : H. 0m58, L. 0m64. — (Cat. n° 785.)

Il y a un demi-siècle, on ne connaissait de notre ancienne école de peinture que quelques artistes : les Van Eyck, Roger van der Weyden, Dieric Bouts, Hugo Van der Goes, Memling, Mabuse, auxquels étaient attribués tous les tableaux marquants dispersés par le monde. Les autres productions de l'école demeuraient rangées dans la catégorie des anonymes. Et parmi ces « inconnus », que d'artistes de premier ordre qui, certes, avaient dû briller d'un vif éclat parmi leurs contemporains! Vers l'époque de la mémorable Exposition des Primitifs à Bruges en 1902, les critiques en tous pays se passionnèrent pour l'identification de ces maîtres anonymes; grâce à leurs efforts des noms nouveaux apparurent aux catalogues des Musées et servirent à désigner un certain nombre d'œuvres classées jusqu'alors sous l'étiquette générale « Ecole flamande ». Le plus important des peintres ignorés à qui fut ainsi restitué un contingent magnifique de tableaux de la première moitié du XV[e] siècle, est sans contredit le mystérieux maître dit de Merode ou de Flémalle, génial continuateur des Van Eyck, dont la découverte appartient à feu A.-J. Wauters; dès 1883, en effet, dans sa *Peinture flamande,* il signalait une série de panneaux, dont il entrevoyait la parenté entre eux en même temps que les similitudes et les différences vis-à-vis des Van Eyck et de Van der Weyden. Depuis lors, plusieurs érudits notoires et parmi eux MM. Henri Hymans, Hulin de Loo, Hugo von Tschudi s'efforcèrent tour à tour de percer le voile épais qui cachait cette personnalité puissante et d'établir le catalogue de sa production. M. Hulin de Loo reconnaît en lui Robert Campin, Tournaisien, dont



Maitre de Flémalle (ou son atelier). — *L'Annonciation*

Roger Van der Weyden fut l'élève. Récemment, un critique a battu en brèche cette théorie généralement admise et repris, avec des arguments nouveaux, l'opinion de Firmenich-Richartz, que le maître de Merode ne serait autre que Roger lui-même au début de sa carrière. Il invoque la circonstance que toutes les œuvres groupées sous l'étiquette du maître de Merode révèlent un caractère évident d'antériorité au regard des tableaux authentiques de Roger, et que par suite rien ne s'oppose à ce que ces deux ensembles émanent du même peintre, le premier formant ses œuvres de jeunesse, tandis que le second se rattacherait à sa maturité. Cette théorie ingénieuse nous laisse sceptique. On conçoit qu'un artiste, au cours de sa carrière, change de procédé, voire de manière, — par exemple, tout près de nous, un Leys, un Claus, un Van Rysselberghe —, mais l'essentiel de sa personnalité subsiste et transparaît dans les divers avatars et les modifications de sa technique. Or, la technique du groupe Merode ne s'écarte en rien de celle du groupe Van der Weyden; c'est le même procédé de peinture, mais à notre avis ce n'est pas la même personnalité! Des différences profondes se manifestent entre les panneaux du premier groupe et ceux du second, différences que les dates ne suffisent pas à expliquer. D'autre part, les œuvres attribuées au maître de Merode révèlent une « individualité », très éloignée selon nous de celle de Roger. Il n'y a notamment aucun lien de parenté entre l'*Adoration des Mages* de Dijon ou notre *Annonciation* par exemple, et la *Pietà* du Musée de Bruxelles. Quant au *Calvaire* du même musée (triptyque des Sforza), naguère donné à Memling et considéré aujourd'hui comme de la main de Roger, il doit appartenir au début de la carrière de son auteur puisque le portrait de Constanza Varano y figure et que cette dame mourut vers 1430. Ce serait donc une production de Van der Weyden âgé d'environ 30 ans, c'est-à-dire exécutée à la même époque que les tableaux du groupe Merode! Or, aucune analogie réelle ne se discerne entre ces divers tableaux (particulièrement notre *Annonciation*) et le *Calvaire* en question. Il nous semble donc que la démonstration tentée par M. Emile Renders n'est pas décisive et que sans aborder avec lui le problème des origines t*ournaisiennes* qui nous entraînerait trop loin, il reste vraisemblable qu'on puisse tenir le maître de Merode pour un peintre *plus âgé* que Roger Van der Weyden, mais appartenant à la même école.

Le panneau de l'*Annonciation*, acquis de M. Percy Moore Turner à Paris, et offert par notre Société au Musée de Bruxelles en 1910,

est incontestablement de la même main que le célèbre triptyque de la famille de Merode, tant admiré aux expositions de la Toison d'Or à Bruges en 1907 et de l'Art belge à Paris en 1923. *Réplique, avec variantes,* de la partie centrale. Voici (d'après Tschudi) les différences à noter : « La Vierge assise ici davantage de profil; le livre qu'elle feuillette de la main gauche, repose sur ses genoux; la main droite dirigée humblement vers la poitrine, elle penche légèrement la tête, *attentive au message,* tandis que dans le triptyque de Merode elle n'a pas encore remarqué la présence de l'Annonciateur. Le fond montre, au lieu de la niche avec la bouilloire, une seconde fenêtre; devant la cheminée manque l'écran, mais sur le manteau, entre les deux flambeaux, il y a une estampe (?) de Saint Christophe. » La Vierge de l'*Annonciation* de Merode apparaît comme très supérieure à la nôtre, laquelle au surplus a été gâtée par des repeints; en revanche, l'Ange montre des détails parfaits d'exécution et il est parvenu jusqu'à nous dans son intégrité.

Nous adoptons donc la conclusion de Tschudi (qui fut le premier à signaler ce panneau, endommagé, dans une collection privée belge, d'après une photographie communiquée « par le prince d'Arenberg » (?) à savoir : répétition de la main même du maître, mais ayant subi l'épreuve du temps et portant la trace de multiples restaurations, effectuées entre autres par M. Molinier, conservateur au Musée du Louvre, l'un de ses successifs propriétaires. Car, que la photographie conservée par Tschudi marquât nettement les détériorations et que Molinier ait été responsable des repeints postérieurs à sa description, nous en eûmes la preuve dans des conditions assez curieuses. En juin 1910, peu de jours après l'installation de notre panneau dans les salles (M. Ernest Verlant y avait fait à nos membres une excellente leçon sur l'énigme du maître de Merode), je reçus la visite de l'abbé De Buyst de Ninove qui me raconta que l'*Annonciation* avait appartenu à sa tante, laquelle, six ans auparavant, l'avait confiée à un restaurateur de Bruxelles aux fins d'être mise en vente; que celui-ci la vendit effectivement pour la somme de 1.500 francs, mais en détourna le prix; sur plainte de la personne lésée (1), il fut de ce chef condamné pour escroquerie. Divers renseignements me confirmèrent l'exactitude de cette déclaration et j'appris qu'après avoir passé en diverses mains, le tableau avait été acheté par M. Molinier qui l'avait restauré et vendu ensuite à Berthier, prince de Wagram, dont les

(1) Le brasseur Van Snoeck, à Ninove ou à Grammont.

héritiers le cédèrent à M. Turner. L'abbé De Buyst ayant, par exploit d'huissier, fait opposition sur le prix de vente, M. Turner l'assigna, en même temps que le Secrétaire des Amis des Musées, devant le juge des référés qui déclara l'opposition nulle et de nul effet. Il est donc certain que notre panneau est bien celui qui a été décrit par Tschudi.

Si nous regrettons que les détériorations subies aient rendu nécessaire une restauration portant sur le visage et le cou de la Vierge, le fond de la cheminée, et une partie de la table qui se trouve au centre de la chambre, le surplus de l'œuvre est intact et présente des qualités de facture qui rendent particulièrement attrayante l'œuvre d'un maître aussi rare que prisé.

Ajoutons pour être complet qu'une copie de l'*Annonciation* de Merode se trouve au Musée de Cassel (seule différence, les blasons) que le retable de l'église de Schöppingen en dérive (1) et que plusieurs copies en bas-relief existent dans des collections rhénanes (Ernest Verlant). Citons enfin des dessins, notamment à la bibliothèque universitaire d'Erlangen.

PAUL DE MOT.

ERNEST VERLANT. — *Cours d'Art et d'archéologie de Bruxelles*, 1907.

PIERRE BAUTIER. — *I recenti acquisti del Museo di Bruxelles* dans *Rassegna d'Arte*. Milan 1912, p. 108.

FIERENS-GEVAERT. — *La Peinture au Musée de Bruxelles*. Bruxelles 1923, pl. IV.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1922 et 1927, n° 785.

FRIEDLAENDER. — *Altniederländische Malerei II. Rogier van der Weyden und der Meister van Flémalle*. Berlin 1924, n° 54.

(1) Bibliographie générale de la question Merode-Flémalle, surtout l'étude d'ensemble publiée par HUGO VON TSCHUDI, dans le *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXIII 1898. Articles consacrés aux Expositions de la Toison d'Or à Bruges (1907) et de l'Art belge à Paris (1923) où fut prêtée l'*Annonciation* de la famille de Merode.

BERNARD D'ORLEY OU VAN ORLEY

(1492?-1542)

PORTRAIT DE MARGUERITE D'AUTRICHE

gouvernante des Pays-Bas

Bois : H. $0^{m}37$, L. $2^{m}75$. — (Cat. n° 805.)

Acquis peu de mois avant la guerre, de M. Lucas Moreno à Paris, ce superbe portrait figurait l'année précédente à l'Exposition des Arts anciens de Flandre à Gand (cat. n° 596). La fille de Maximilien et de Marie de Bourgogne est représentée en costume de veuve — elle qui pleura toute sa vie le beau Philibert de Savoie — coiffée d'une sorte de capeline blanche, la poitrine et le cou recouverts d'une gorgerette plissée; robe noire fourrée d'hermine; fond vert, la main au bord du cadre. Effigie conforme au prototype de cinq autres exemplaires (avec légères variantes, notamment dans la position des mains et dimensions différentes) :

1° Coll. Tudor Wilkinson à Paris (reprod. Friedlaender VIII *Van Orley*, n° 151*a*);

2° Chez M. Laurent Meeus à Bruxelles. Ayant appartenu à M. Kleinberger et au Docteur Carvalho, château de Villandry. (Expositions de Bruges 1902 et 1907; Guildhall 1906, et *Art flamand et belge* à Londres 1927). Tableau de haute qualité, que la plupart des critiques considèrent comme d'une autre main que le nôtre;

3° Chez le Docteur Delporte à Bruxelles. Exposition d'*Art flamand et belge*, à Londres 1927, n° 202. Très rapproché du nôtre et d'une bonne facture;

4° Palais de Hampton-Court, n° 623 (copie);

5° Musée d'Anvers, n° 184 (copie, avec armoiries);

6° Coll. van der Stichelen de Maubus, à Ypres (copie). Exposition de la *Toison d'Or* à Bruges, 1907, n° 50.



Bernard d'Orley (ou Van Orley)
Portrait de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas

Nous respectons ici l'attribution traditionnelle à Van Orley, admise par MM. Hulin de Loo et Friedlaender, encore que l'âge apparent de modèle, 25 à 30 ans, au maximum, la rendent peu vraisemblable, l'archiduchesse étant née en 1480, à moins que le peintre n'ait utilisé un original antérieur. Feu A.-J. Wauters a suggéré le nom de Pierre Van Coninxloo, que citent les documents bruxellois de 1479 à 1513, et publié une notice inédite d'Alexandre Pinchart sur cet artiste, auquel Philippe le Beau acheta, au prix de douze livres de Flandre, au mois d'octobre 1505, « un tableau fait à la pourtraicture de Madame de Savoye, pour être envoyé, par Thoison d'Or, au roy d'Angleterre (1) ».

Basant son hypothèse sur la parenté de ces effigies de Marguerite d'Autriche avec certains portraits du maître de la Légende de Marie-Madeleine, M[me] Maquet-Tombu se demande si l'anonyme brabançon, dont elle étudie les œuvres, ne serait pas le Bruxellois Pierre « de Royaulme » de Pinchart et A.-J. Wauters? En tout état de cause, nous avons devant nous l'image, austère et douce à la fois, d'une princesse demeurée chère au cœur des Belges, telle qu'elle voulut apparaître aux yeux de la postérité. Et comme Brantôme, nous n'y trouvons « aucune chose de laid et à quoy reprendre, sinon sa grand'bouche et advancée à la mode d'Austriche ».

Pierre BAUTIER.

Ouvrages de MM. Hulin de Loo et Friedlaender; catalogues des Expositions de Bruges et de Londres.

A.-J. Wauters. — *Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas et le peintre Pierre Van Coninxloo, bruxellois.* (Bulletin des Musées Royaux du Cinquantenaire, janvier-février 1914.)

Fierens-Gevaert et Arthur Laes. — *Catalogue de la Peinture ancienne.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1922 et 1927, n° 805.

Friedlaender. — *Altniederländische Malerei* VIII *Jan Gossart, B. Van Orley.* Berlin 1930, p. 102 et pl. XLIV (portrait de la collection Wilkinson).

(1) Registre n° 191 de la Chambre des Comptes aux Archives du Département du Nord, à Lille.

MARTIN DE VOS
(1582-1603)

SAINT PAUL A ÉPHÈSE

Bois : H. 1m25, L. 1m98. — (Cat. n° 862.)

Signé et daté dans le bas vers la droite sur un livre qu'un chien semble considérer avec mélancolie : *M. D. VOS F. 1568*. Acquis de M. Le Roy, à Bruxelles, au moyen des fonds recueillis par les Amis des Musées lors de l'Exposition Van Eyck-Bouts (1920), ce tableau fit partie de la collection du Dr Adolf Hommel, vendue à Zurich les 19-20 avril 1909 (n° 169, reproduction).

Au centre d'un riche décor d'architecture Renaissance, la foule vociférante entoure l'apôtre Paul qui désigne le bûcher où l'on précipite les livres; tandis qu'à l'extrême droite un philosophe païen est entraîné par ses disciples. Beau coloris; des gris et des bleus y trahissent l'influence du Tintoret. Malgré l'exagération musculaire propre à nos Romanisants, cette composition si animée constitue un parfait spécimen de la manière historique du peintre, rapprochée ainsi, au Musée de Bruxelles comme à celui d'Anvers, de ses excellents portraits.

Dans le catalogue de la vente de Mlle Marie Maes (Gand, 25 octobre 1837, n° 193), je relève, avec des dimensions quasi identiques : *Jésus-Christ fait brûler les écrits de Démétrius*. Au Palais de Fontainebleau, une scène religieuse par Martin de Vos, à rapprocher de notre tableau.

Pierre BAUTIER.

G. Hoogewerff. — *Nederlandsche Schilders in Italië in de XVIe eeuw*. Utrecht 1912.

Fierens-Gevaert et Arthur Laes. — *Catalogue de la Peinture ancienne*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1922 et 1927, n° 862.



Martin de Vos. — *Saint Paul à Ephèse*

VICTOR BOUCQUET
(1629-1677)

PORTRAIT D'UN OFFICIER

Toile : H. 0m76, L. 1m01. — (Cat. n° 873.)

Acquis de l'expert Féral, à Paris, et provenant de la vente Eug. Richtenberger 19-20 avril 1921 (n° 31, reproduction (1), ce remarquable portrait doit être rapproché du *Porte-étendard* du Louvre (n° 1903) signé « Vigor Boucquet » et daté 1664, œuvre de grand style et la seule bien connue jusque maintenant de ce peintre, originaire de Furnes.

Ici le personnage au teint basané, les cheveux bouclés tombant sur les épaules, est debout devant une draperie verte, fond de paysage; en justaucorps noir galonné d'argent, l'épée au côté, il s'appuie de la main droite sur une canne à pomme d'ivoire. M. Paul de Grave, archéologue, propose d'identifier cet officier espagnol avec Don Juan Carro, sergent-major du régiment de Don Joseph de Monrique, en garnison à Furnes à cette époque.

Il semble que l'artiste ait fait le voyage d'Espagne (le tableau du Louvre, légué par la Comtesse de Comminges-Guitaut fut acheté à Madrid) où son œuvre serait à discerner parmi les anonymes contemporains. Les compositions religieuses ou historiques de Boucquet, signalées par J.-B. Descamps dans les églises de la région (à Nieuport, le *Rachat d'esclaves chrétiens par les religieux trinitaires* et un *Jugement de Cambyse;* à Loo, *Saint Roch priant pour les pestiférés,* etc.) ont disparu ou cruellement souffert pendant la guerre 1914-1918. Le peu qu'il en reste, par exemple une *Descente de croix,*

(1) Probablement le tableau passé en vente à l'hôtel Drouot, le 4 juin 1891, *Portrait d'un amiral espagnol* (dimensions un peu différentes).

assombrie, à l'église des Capucins d'Ostende, n'offre qu'un intérêt médiocre. Le portraitiste seul mériterait d'être étudié, d'après le tableau du Louvre et le nôtre, dont se rapprochent plusieurs *pseudo-Espagnols* du Musée du Prado.

Pierre BAUTIER.

J.-B. Descamps. — *Vie des peintres II, et Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.*

— *Inventaire des objets d'art de la Flandre occidentale.* Bruges 1852.

Marcel Nicolle. — *Les récentes acquisitions du Louvre* (Revue de l'Art ancien et moderne 1901, II, p. 195-196).

Pierre Bautier. — *Au Musée de Bruxelles* (Bulletin de la Vie artistique, Paris 1922, p. 23).

Edouard Michel. — *La Peinture au Musée du Louvre,* école flamande. (Paris, éd. de l'Illustration 1927.)

Fierens-Gevaert et Arthur Laes. — *Catalogue de la Peinture ancienne.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1927, n° 873.



Victor Boucquet. — *Portrait d'un officier*

PIETER BOUT
(1658-1719)

LA FOIRE AU VILLAGE

Toile : H. 1m72, L. 1m49. — (Cat. n° 874.)

Signé et daté dans le bas, vers le milieu : *P. bout AN° 1676.* Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1921; acquis de Mme Langevelt-Campens, à Bruxelles, grâce à la contribution personnelle de feu M. Franz Philippson, président. Précédemment dans une collection anglaise. Son pendant, une *Fête sur la glace près de Rotterdam,* signé et daté 1675, est conservé dans la collection Dorus Hermsen (Huys van Johan de Witt) à La Haye (catalogue 1923, n° 2. Reproduction).

La composition, d'une coloration générale plutôt sombre, rehaussée de-ci de-là de quelques tons plus vibrants (rouge, jaune et bleu), comporte d'innombrables personnages, qui sont répartis, sur la place du village, en de nombreux groupes pittoresques. Elle est dominée, à gauche, par de grands arbres dont les branches se profilent sur un ciel clair. A l'avant-plan, devant une auberge, *In den Horen,* des cavaliers se sont arrêtés; à droite, on voit un groupe composé d'une laitière, de marchands et de bestiaux. Au second plan, sur les tréteaux, un marchand d'orviétan fait le boniment devant un groupe compact de villageois; à droite et vers le fond, on remarque encore divers petits groupes de personnages, des attelages, des bestiaux et des échoppes. Une auberge (l'enseigne porte un cygne) et quelques maisons ferment la place. Au-dessus des arbres pointe le clocher de l'église.

La date de 1676 nous révèle que Pieter Bout exécuta ce tableau à l'âge de dix-huit ans! Ce peintre bruxellois, né en 1658, entra dans la gilde de sa ville natale en 1671; il mourut en 1719. Il travailla pen-

dant quelques années à Paris, et séjourna probablement en Italie. Il produisit des paysages, des scènes de marchés et de ports. Des œuvres signées de Pieter Bout sont conservées à Anvers, Augsbourg, Francfort, Karlsruhe, Madrid, Prague, Rotterdam, Rouen, Vienne. Au Musée d'Anvers figure un petit tableau dont le sujet est semblable au nôtre, la *Foire au Village* (n° 27 du catalogue), datée 1686; au Musée du Prado, à Madrid, un autre petit tableau, la *Place du village* (n° 1381) qui a pour pendant, comme notre tableau, un effet d'hiver, les *Patineurs* (n° 1380). Fréquemment Pieter Bout peignit des figures dans les paysages d'Adriaen-Frans Boudewyns (1614-1711); parfois dans ceux de Jacques d'Arthois (vraisemblablement à partir de 1677 : voy. notice sur le tableau n° 900 de cet artiste).

Notre *Foire au village* constitue une des peintures les plus importantes qui soient connues de P. Bout. Le Musée de Bruxelles possède quelques dessins de cet artiste, entre autres un *Paysage italien,* signé (n° 446 de l'Inventaire de la collection de Grez) et une *Vue de l'ancien Marché au Poisson à Bruxelles.*

ARTHUR LAES.

Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat, à Bruxelles. Brochure 1921, p. 16; reproduction.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1922 et 1927, n° 874.

Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand. Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles 1926, n° 49.



Pieter Bout. — *La foire au village*

JAN FYT
(1611-1661)

COQ ET DINDON

Toile : H. 1m22, L. 1m58. — (Cat. nº 929.)

Signé dans le bas, vers le milieu, sur le terrain : *Joannes Fijt*. Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1922; acquis de M. Arthur De Heuvel, à Bruxelles.

Au centre, un coq et un dindon se battent furieusement; vers la gauche, trois poules crient d'effroi; à droite, un gros tronc d'arbre masque en partie une chaumière. Fond de paysage; ciel nuageux.

Le plumage, noir et blanc du dindon qui soulève les ailes, — noir, blanc et feu du coq qui s'élance sur le dindon; les crêtes, rouges de sang, des deux volatiles combattants, sont peints d'une brosse large et vigoureuse; leur silhouette se détache sur le fond clair du paysage. Le plumage tiqueté des poules est rendu avec une égale hardiesse. Le peintre a su caractériser admirablement l'individualité des animaux; ils sont animés d'une vie intense. Le paysage est conçu dans un style décoratif, comme généralement dans les natures mortes de Fyt.

Né à Anvers, en 1611, Jan Fyt fréquenta l'atelier de Frans Snyders; il s'y orienta vers la peinture des animaux. Franc-maître en 1633, il partit pour l'Italie et il n'en revint que huit années plus tard, en 1641, pour se fixer définitivement à Anvers; il travailla dans sa ville natale jusqu'à sa mort, en 1661. Jan Fyt eut beaucoup d'élèves, et parmi eux il faut citer surtout Jan Boel.

Frans Snyders et Jan Fyt sont les deux plus remarquables animaliers anversois du XVIIe siècle. Par le coloris et la composition, les œuvres de Snyders se rattachent d'une manière intime à la tradition de Rubens; Snyders travaille selon l'esprit du maître. Dans les œuvres de Fyt, le coloris sonore de l'école rubénienne s'apaise,

s'imprègne d'ombres; Fyt aime les effets de lumière et d'ombre; le clair-obscur qui tempère son colois, il en est redevable au séjour prolongé qu'il fit en Italie, particulièrement à Rome. En un mot, Jan Fyt s'avère plus foncièrement « peintre » que Frans Snyders; plus franchement réaliste, il le surpasse dans le rendu des détails. Si la composition n'offre pas toujours, chez lui, la belle unité des œuvres de Snyders, si elle est moins décorative, moins monumentale, elle apparaît, par contre, plus serrée, plus concentrée. Fyt ne dédaigne pas les lignes heurtées : il recherche les formes expressives. Mais toujours la ligne est dominée par la couleur. Ces caractères de l'art de Fyt nous les retrouvons dans notre tableau *Coq et Dindon.* Celui-ci doit être rapproché d'une composition similaire, un *Combat de coqs* (signé), dans la collection de M. René Boël, à Bruxelles.

ARTHUR LAES.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1922 et 1927, n° 929.



Jan Fyt. — *Coq et dindon*

FRANÇOIS-LOUIS LONSING
(1739-1799)

PORTRAIT DE JOSEPH-SÉBASTIEN DE LAROSE
lieutenant général au Sénéchal de Guyenne,
conseiller au Parlement de Bordeaux.

Toile : H. 1m43, L. 1m08. — (Cat. n° 954.)

Acquis, à l'entremise de M. Meaudre de Lapouyade, avocat à Bordeaux, de Mlle de Lard de Rigoulières, à Tizac de Galgon, domaine de la Garenne, et offert au Musée en 1923.

En robe rouge, perruque poudrée, dentelles aux poignets, assis dans un fauteuil de bois doré recouvert de damas fleurdelisé, le personnage tourne vers nous un visage pétillant d'esprit et de vivacité. « Le buste rejeté en arrière, M. Larose s'appuie du bras droit sur une statue de Thémis en bronze vert qu'encadre une draperie bleue brochée de fleurs de lys d'or. D'une main, la déesse tient un faisceau de licteur, de l'autre, une balance romaine portant appendue à son fléau un globe enchaîné d'or et un œil rayonnant qui rappelle sans doute l'affiliation du magistrat à quelque loge. » (M. de L.)

Cette symphonie en rouge, très décorative, rappelle désormais, dans le Musée de sa ville natale, un de nos concitoyens bien oublié! Elève de Martin Geeraerts à l'Académie d'Anvers, François-Louis Lonsing fut envoyé par le prince Charles de Lorraine à Rome où il fréquenta l'atelier de Raphael Mengs. Installé ensuite à Bordeaux, il y demeura jusqu'à sa mort. Devant le chevalet de « M. Loncin » défilèrent tous les acteurs des fêtes ultimes de l'Ancien Régime et ses modèles fournissent un contingent savoureux d'anecdotes pour la

« petite histoire »! M. Meaudre de Lapouyade a dressé le catalogue des œuvres de « ce Flamand attardé qui sut allier à la robustesse de sa race les élégances du XVIIIe siècle ».

PIERRE BAUTIER.

PAUL LAFOND, dans l'*Art flamand et hollandais 1909.*

MEAUDRE DE LAPOUYADE. — *Un Maître flamand à Bordeaux,* Lonsing, son œuvre et ses modèles. Paris, chez Jean Schemit, 1911.

MEAUDRE DE LAPOUYADE. — *Un portrait de Madame Dauberval par Lonsing.* Bordeaux 1915.

N. DE CADILLAC. — *Une Exposition d'Art du XVIIIe siècle au Grand Théâtre de Bordeaux* (Revue de l'Art ancien et moderne, 1913, p. 71).

PIERRE BAUTIER. — *Un portrait de F.-J. Lonsing au Musée de Bruxelles,* (Beaux-Arts 1923, p. 283).

F. DONNET et P. ROLLAND. — *L'influence artistique d'Anvers au XVIIIe siècle* (Annales de l'Académie Royale d'archéologie de Belgique, 1929, p. 23).

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1927, n° 954.



F. L. Lonsing

Portrait de Joseph-Sébastien de Larose, conseiller au Parlement de Bordeaux

---

JEAN-JOSEPH HOREMANS LE VIEUX

(1682-1759)

LE BRACONNIER DÉNONCÉ

Toile : H. $0^{m}40$, L. $0^{m}35$. — (Cat. n° 961.)

Signé et daté dans le bas et à gauche : *J. Horemans.* Acquis de M. Dantant, Bruxelles, 1924.

Cette anecdote assez difficile à préciser, mais si caractéristique des petits maîtres anversois du XVIII[e] siècle, faisait partie d'une suite de six scènes de même format, dont deux avaient pour sujet une consultation de médecin. (Galerie des Offices à Florence, coll. du baron Hankar, à Bruxelles, et du baron de Cartier de Marchienne, ambassadeur de Belgique à Londres). Une aquarelle (en largeur) au Musée de Chambéry, représente la même scène, avec de légères variantes.

PIERRE BAUTIER.

PIERRE BAUTIER. — *Conférence au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers,* 22 décembre 1928.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1927, n° 961.

HENDRIK GOOVAERTS
(1669-1720)

CARNAVAL DANS UN PALAIS

Toile : H. 0m67, L. 0m85. — (Cat. n° 958.)

Signé et daté à gauche *H. Goovaerts. F. 1714* sur le socle d'un groupe sculpté de deux amours (qui figure en plusieurs œuvres du peintre et de ses émules), cet aimable tableautin a été publié naguère par le Dr Frimmel comme se trouvant au château d'Ansbach en Bavière (1). Passé en vente à Amsterdam en 1919 puis à Bruxelles, galerie Fiévez, les 26-27 novembre 1923.

Compagnie joyeuse. Dans le large vestibule d'un palais (à Vienne?) une compagnie d'hommes et de femmes s'amuse. On y voit des Polonais dans leurs costumes nationaux. Ils font de la musique, dansent et boivent à cœur joie. Une femme, vêtue de soie blanche, verse à boire à un gamin couché à ses pieds. Un homme en chemise blanche, habillé d'un pantalon bleu et portant une écharpe rouge, joue du violoncelle. A gauche, des personnes vêtues de noir, précédées par un Arlequin masqué, descendent d'un escalier au pied duquel est couché un homme ivre, près d'un rafraichissoir. (Vente de la succession D.-J. Kruseman, Amsterdam, Fréd. Muller, 11 février 1919, n° 34, reproduction.)

On sait la vogue de ces « badinages de masques » et de comédiens italiens à l'instar (toutes proportions gardées!) de Watteau, jusque chez nos petits maîtres anversois du XVIIIe siècle que la Société des Amis des Musées s'est efforcée de remettre en honneur.

(1) *Blätter für Gemäldekunde,* IV 1908, p. 221. (Voyez aussi, du même, *Kleine Galerie studien N. F.* et *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen* I.

BASSERMAN-JORDAN. *Unveröffl. Gemälde aus d. Bes. d. Bayr. Staates* II, 1908, pl. 4.



Hendrik Goovaerts. — *Carnaval dans un palais*

A cet égard, il est curieux de rapprocher notre *Carnaval* d'un autre, groupant la domesticité du prince de Croy, et signé *C. J. de Crec P.* 1717 au Musée de Valenciennes (1).

Le Dr Frimmel souligne l'analogie du tableau d'Ansbach (le nôtre) avec celui du Provinzialmuseum de Hanovre, et fournit quelques renseignements sur l'artiste, mis à la mode en Allemagne et en Autriche, dès le XVIIIe siècle, par les marchands anversois.

L'œuvre principale de Goovaerts (franc-maître à Anvers en 1699) appartient au Musée de la Vieille Boucherie à Anvers : *Le Jeune Serment de l'Arbalète inaugurant le portrait de J. Ch. de Cordes, son chef-homme* (1713). M. J. de Brouwer, à Bruges, possède une *Glorification des Arts* (1716), un peu confuse et déclamatoire, aux personnages allongés et enturbannés, dans un tumulte de figures voletantes et d'angelots. On rencontre aussi, sous son nom, des *ateliers de peintres et de sculpteurs* en pendants, comme ceux de Gérard Thomas et Balthazar van den Bossche.

PIERRE BAUTIER.

Ouvrages (cités) de TH. VON FRIMMEL.

Notice, par Zoege VON MANTEUFFEL, dans le *Lexikon* de Thieme-Becker XIV, 452.

J.-B. DESCAMPS. — *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.* Paris 1792.

PIERRE BAUTIER.— *Petits maîtres anversois du XVIIIe siècle* (Magyar Müveszet, Budapest 1927, 6, p. 346).

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1927, n° 958.

(2) Ce Carel Jacob de Crec, fut élève de Caspar Jakob van Opstael à Anvers 1707-08.

IGNATIUS VANDER STOCK

(2e moitié du XVIIe siècle.)

PAYSAGE

Toile : H. 1m09, L. 1m32. — (Cat. n° 962.)

Don de M. Laurent Meeus, Président de la Société des Amis des Musées, en 1924; acquis de M. Arthur De Heuvel, à Bruxelles. A figuré à l'Exposition du Paysage flamand, en 1926.

A droite, à la lisière d'un bois, chemine, sur une route sablonneuse, un troupeau de vaches, de chèvres et de moutons, à côté d'une femme en conversation avec un jeune pâtre. A gauche s'étend une vallée avec une prairie et une mare; tout à l'avant-plan, deux arbres se profilent sur le ciel; déjà leur feuillage jaunit : c'est la fin de l'été. Ciel nuageux; effet de soleil couchant.

Considéré d'abord comme une œuvre de Jacques d'Arthois, ce paysage a été attribué, pour des raisons de style, à Ignatius Vander Stock, peintre et graveur bruxellois de la seconde moitié du XVIIe siècle. L'Exposition du Paysage flamand, en 1926, fixa sur cet artiste l'attention des historiens d'art. Suivant les lexiques, Ignatius Vander Stock aurait été élève de J. Fouquières. Nous avons fait remarquer, dans le catalogue de l'Exposition (notice *Vander Stock*), que cette allégation, non confirmée par les *Liggeren,* nous paraît inacceptable : J. Fouquières, franc-maître à Bruxelles dès 1616, partit, peu de temps après, pour l'étranger où il termina sa carrière en 1569. Par contre, les *Liggeren* nous apprennent que l'année suivante, en 1660, Ignatius Vander Stock fut reçu franc-maître dans la gilde de Bruxelles; qu'il fut élève de Lodewijk De Vadder (en 1653) et que lui-même admit comme élèves Claude Cannaut en 1661, et A. F. Boudewijns en 1665. Peut-être la confusion est-elle née du fait qu'Ignatius Vander Stock a gravé d'après des œuvres de J. Fouquières?



Ignatius Van der Stock. — *Paysage*

On savait qu'Ignatius Vander Stock avait peint, en 1661, un plan de la Forêt de Soignes (2 m. 78 × 2 m. 85), document qui est conservé à l'Administration des Eaux et Forêts à Bruxelles, et qui porte l'inscription : « Waraghtighe Afbeldinge der wijd vermaerde Sonyen Woudt met allen zijne Appendentien en Dependentien, Getekén Ende Geschilder in Olie Verve door Mr Ignatius Vander Stock, schilder, A° 1661, Naer de cart van S. van Werden. » Après la guerre, Fierens-Gevaert découvrit à l'Eglise Sainte-Gudule, sur un *paysage* donné à Jacques d'Arthois, la signature complète de Vander Stock et une date : *Ignatius Vander Stock Fecit An° 1661.* Par cette peinture, nous étions, pour la première fois, renseignés sur le style de Vander Stock. Un peu plus tard, M. Hulin de Loo trouva le monogramme de l'artiste : *IgT V. S.* et la date *1660* sur un *paysage* au Musée du Prado, qui passait, lui aussi, pour une œuvre de Jacques d'Arthois.

Comme Jacques d'Arthois, Ignatius Vander Stock s'est fait l'interprête de la Forêt de Soignes. Son art s'apparente à celui de d'Arthois, par le choix des sujets, par l'ordonnance générale et le caractère décoratif de la composition. Pourtant, son style a moins de grandeur. Ses paysages n'offrent pas des échappées aussi lointaines, les groupes des arbres sont moins compacts, le feuillage est indiqué plus sommairement et peint d'une brosse plus légère; la facture a plus de souplesse, la palette comporte quelques notes plus chaudes et notamment un rouge assez particulier; l'atmosphère semble plus fluide; par la recherche de détails pittoresques, le peintre témoigne d'une certaine fantaisie dans l'exécution et c'est par quoi il se différencie le plus, croyons-nous, de Jacques d'Arthois et des frères Corneille et Jean-Baptiste Huysmans.

Ignatius Vander Stock fut très apprécié de son temps. Ses productions sont vraisemblablement confondues avec celles de Jacques d'Arthois, de Corneille et Jean-Baptiste Huysmans.

ARTHUR LAES

Caalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand. Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles 1926, n° 297.

RENÉ VAN BASTELAER. — Notice *Ignatius vander Stock* dans la *Biographie Nationale.* Tome 24, 1926-27.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne* Musées Royaux des Beaux-Arts, 1927, n° 962.

ALEXANDER KEIRINCX

(1600-1652)

PAYSAGE

Bois : H. 0m70, L. 0m92. — (Cat. n° 966.)

Signé dans le bas, à droite : *A. Keirincx.* Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1925; acquis de M. L. Seyffers, à Bruxelles.

Une rivière coulant au fond d'une vallée baigne à l'avant-plan, à droite, une lisière de bois, à gauche, un tertre avec trois arbres. Le ciel, bleu tendre, est couvert de grands nuages blancs. Au centre, un pâtre est appuyé sur sa houlette, au milieu de son troupeau; à droite, précédée par un homme et un chien, une paysanne portant au bras un panier franchit un pont rustique.

Né à Anvers en 1600, Alexander Keirincx fut membre de la gilde de Saint-Luc dans sa ville natale, en 1619. Après avoir, dès 1636, séjourné à diverses reprises à Amsterdam, il s'y fixa définitivement et il y mourut en 1652. En 1641, il habita Londres; peut-être s'était-il rendu plusieurs fois en Angleterre? Ainsi l'activité d'Alexander Keirincx s'est exercée principalement à Anvers et à Amsterdam. Son art a un accent flamand et hollandais. Ses œuvres sont conservées, en assez grand nombre, dans les musées étrangers, entre autres, à Dresde, Brunswick, Munich, Schleisheim, Augsbourg, Copenhague, La Haye, Rotterdam; elles portent des dates qui s'échelonnent entre 1620 et 1640. A ses débuts, Alexander Keirincx s'apparente surtout à Gillis van Coninxloo et à Jan Brueghel, par la disposition du paysage en plans colorés et par la stylisation du feuillage des arbres (vers 1620). Cependant, il se libère très tôt de cette conception traditionnelle, et s'attache, progressivement, à fondre les tons locaux dans une tonalité générale, ce qui assure l'unité à ses paysages tout en leur



Alexander Keirincx. — *Paysage*

donnant un aspect plus délicat (vers 1631-1635). Plus tard, un relâchement se constate dans l'exécution; la facture se fait plus expéditive; sous l'influence d'un van Goyen, les paysages de Keirincx deviennent presque monochromes (1640). Vers le milieu de sa carrière, Alexander Keirincx demanda à Cornelis Poelenburg l'étoffage de la plupart de ses tableaux; cette fréquente collaboration a fait émettre l'hypothèse que notre peintre anversois aurait travaillé à Utrecht.

L'évolution du style d'Alexander Keirincx a été étudiée dans *Woermans Geschichte der Malerei,* par Frimmel dans les *Blätter für Gemäldekunde* (III 1906, Heft 2), et plus récemment dans l'article, signé H. S., du *Lexikon* de Thieme-Becker (XX. 1927). Nous ajouterons quelques remarques : Les paysages de Keirincx comportent souvent une pièce d'eau (étang, rivière ou ruisseau) qui traverse la composition en diagonale et sépare deux groupes d'arbres. Dans cette mise en page, l'un des groupes (presque toujours à l'avant-plan) est constitué de deux ou trois arbres énormes dont le tronc noueux est rendu avec une extrême précision en ses moindres détails. Si des branches d'arbres prennent l'aspect de « plumes d'autruche », des touffes de branches, grêles et peu feuillues, nous font songer aux motifs de certains paysages de Jan Siberechts. Quant aux masses mêmes des arbres, elle n'apparaissent pas, comme chez bien des paysagistes du XVII[e] siècle, compactes et lourdes; elles se caractérisent par leur légèreté. Enfin, l'étoffage des paysages de Keirincx demeure très discret.

Notre paysage, peint dans une couleur mince, fluide et presque monochrome (brun clair et bleu tendre), appartient donc à la dernière période de la carrière d'Alexander Keirincx. Trop peu de tableaux de cet artiste anversois se rencontrent dans les collections belges; pour ce qui est de notre Musée d'Art ancien, le don des Amis des Musées y a comblé une lacune. Citons encore le *Paysage avec Chasse aux cerfs* (signé, daté 1630) au Musée d'Anvers; l'*Entrée du Bois* dans la collection du baron Pierre Descamps, à Bruxelles; la *Flaque d'eau dans la forêt* (signée) dans la collection du baron Coppée, à Bruxelles.

ARTHUR LAES

Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand. Musée Royal des Beaux-Arts. Bruxelles 1926, n° 167.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES. — *Catalogue de la Peinture ancienne.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1927, n° 966.

JACQUES JORDAENS

(1593-1678)

SAINTE FAMILLE

Toile : H. 155 cm., L. 113 cm. — (Cat. n° 965.)

Le tableau fut acheté par les Amis des Musées à M. Max Rothschild, Sackville Gallery, Londres, en 1925, et placé au Musée Royal d'Art ancien.

Ce tableau frappe, au premier abord, par sa coloration claire et vigoureuse, qui le place en évidence dans la production flamande du début du XVIIe siècle. Les carnations produisent au centre du tableau une belle coulée de tonalités claires, allant du blond lumineux des chevaux de la Vierge, aux tons chauds de la poitrine, aux tons roses et bleutés dans l'Enfant Jésus et s'éteignant dans les bruns transparents du petit corps de saint Jean-Baptiste. Tout autour sont groupés des plans de couleurs saturées qui, par leurs oppositions, font valoir la luminosité du groupement central. Il y a le rosé du corsage de la Vierge, le bleu de son manteau qui s'étale en trois grandes taches, les ocres cuivrés des visages de saint Joseph et de sainte Elisabeth, le jaune brunâtre du costume de saint Joseph, le brun, le mauve, le vert olive dans les vêtements d'Elisabeth. La force de l'éclairage provoque de vives oppositions d'ombre et de lumière et, par le fait même, un modelé très expressif : des lueurs très claires frappent les visages en divers endroits et se jouent même dans le bleu du ciel.

Tout ceci décèle l'œuvre d'un artiste qui suivait le mouvement caravagesque, se répandant chez nous vers 1610. Non pas l'œuvre d'un de ces nombreux peintres de second rang, qui suivaient ce mouvement comme les jeunes peintres suivent tout ce qui est nouveau; mais un artiste au tempérament vigoureux, déjà sûr du métier. Les contrastes,



Jacques Jordaens. — *Sainte Famille*

en effet, sont bien équilibrés, le modelé est sûr, la facture plutôt savante.

Qui peut être cet artiste?

On a songé d'abord à Abraham Janssens. Mais cette attribution n'a pu être maintenue : le style de Janssens est bien plus classique. L'œuvre fut alors classée sous la dénomination générique de « Ecole flamande du XVII[e] siècle ».

D'après M. Edouard Michel ce tableau présente des rapports très nets avec les *Apprêts de la Mise au Tombeau* de Pieter van Mol au Louvre, et cet auteur considère la *Sainte Famille* comme « un point de comparaison utile à servir de base à de nouvelles déterminations ».

Je regrette de ne pouvoir partager l'opinion de cet érudit bien connu. Les ressemblances de physionomies qu'il trouve dans certains personnages des deux tableaux ne me paraissent pas probantes, et, par contre, nous verrons qu'il se trouve des identités de physionomie et d'attitude beaucoup plus frappantes dans d'autres tableaux, qui ne sont pas de Pieter van Mol. En second lieu, l'échelle de coloris de notre tableau est toute différente de celle du tableau signé par Pieter van Mol au Louvre : la *Sainte Famille* présente une symphonie claire et chantante, l'harmonie des *Apprêts de la Mise au Tombeau* est basée sur des tons saturés, durs et contrastants qui se touchent directement, et sur des ombres sans transparence aucune. Je « lis » les couleurs dans ces deux tableaux bien autrement que M. Edouard Michel.

Mais si l'attribution à Pieter van Mol doit être abandonnée, quel pourrait être l'auteur de ce tableau un peu déconcertant? Je crois pouvoir considérer ce tableau comme une œuvre précoce de Jordaens.

Cette attribution pourrait étonner ceux qui n'ont étudié l'art de Jordaens que dans les œuvres les plus réputées. Dans ces œuvres, l'on remarque tantôt un modelé soigné, tantôt une facture plus relâchée, tantôt une couleur brillante, tantôt des tons fauves, mais on y est toujours frappé par cette exubérance presque légendaire de la vitalité du maître.

L'enseignement qu'on a voulu donner par l'exposition de 1928 « Jordaens et son atelier », aurait pu faire comprendre que Jordaens a été un peintre très inégal, qu'il eut une évolution irrégulière, qu'il a été un artiste peu respectueux de son art, et que son exemple a fécondé bien des talents faibles : il y eut un « atelier Jordaens » qui a produit bien plus que le maître lui-même. On semble, surtout, ne pas encore bien avoir compris que, contrairement à l'ordre commu-

nément admis, cet artiste a produit ses meilleures œuvres à ses débuts. On finira par se rendre à cette évidence qui saute aux yeux de ceux qui ont étudié son œuvre aussi à l'étranger.

Dans une excellente étude, le Docteur L. Burchard a présenté différentes œuvres de Jordaens, qui précèdent le *Christ en Croix* de l'église Saint-Paul à Anvers, qu'on croit être de 1617, et *l'Adoration des Bergers* du Musée de Stockholm, datée de 1618. Dans cette dernière œuvre, Jordaens a produit un travail d'un métier qu'il n'a plus que rarement surpassé; plusieurs œuvres, à désigner encore, doivent, avec celles indiquées par le Docteur L. Burchard, constituer un acheminement vers cette perfection relative. A l'exposition « Jordaens et son atelier », nous avons cru pouvoir montrer quelques tableaux que Jordaens, déjà inscrit comme maître en 1615, peut avoir peint dans les deux, trois premières années de sa maîtrise. Ces tableaux n'ont pas la pâte onctueuse de 1618. On n'y voit pas la fougue que l'artiste arrivera à conférer à son métier quelques années plus tard. Ces tableaux accusent le métier qui était précisément en honneur à l'atelier du maître et beau-père de Jordaens, Adam van Noort, chez lequel Jordaens continua à habiter encore après son mariage avec Catherine van Noort, jusqu'en 1618. On y voit la plupart des éléments qui caractérisent le style d'Adam van Noort dans le tableau *Le Christ bénissant les enfants,* du Musée Royal d'Art ancien à Bruxelles, tableau monogrammé par Adam van Noort, et fait vers 1615 : c'est le dessin net silhouettant la forme, c'est l'éclairage bilatéral de certains visages, ce sont les grands plans de couleur, l'emploi des jaunes et des rouges brunâtres, la matière vitreuse, le procédé de peinture lisse.

Mais le jeune Jordaens, très personnel, exprimera aussi avec intensité son propre tempérament. Il composera d'une façon très expressive en avançant ses personnages au premier plan. Il appliquera un modelé ferme qu'il cherchera pendant quelques années dans une lointaine imitation de l'opposition des clairs et des ombres à la façon caravagesque. Il se plaira à conférer à certaines carnations une couleur cuivrée, — ombre éclairée d'une manière indirecte — et, dans des carnations claires, il modèlera la chair en ombres bleutées. Et dès le début, on le voit avant tout préoccupé du rendu de la matérialité et du volume des choses, préoccupé aussi de la présentation presque vériste du sujet.

Tous ces caractères de style se remarquent dans *la Sainte Famille* dont il s'agit ici. On y voit les réminiscences de la facture

picturale de van Noort, et spécialement l'éclairage factice des visages; on y voit les particularités de style propres à l'œuvre de Jordaens à cette époque, et particulièrement le réalisme de la conception que seul un esprit comme celui de Jordaens avait, à ce moment, l'audace d'introduire dans un sujet de sainteté: les personnages plus ou moins vulgaires et jusqu'au chat renversant une cage d'oiseau.

La place nous fait défaut, ici, pour insister. Le lecteur voudra bien faire les constatations par lui-même. Il voudra bien aussi comparer ce tableau avec ceux que je considère comme étant de la même époque : différentes têtes d'étude, *Suzanne et les Vieillards* du Musée de Vérone, les exemplaires du *Satyre et Paysan* du Musée de Cassel, de l'ancienne collection Cels, de la pinacothèque de Munich, du Musée de Budapest, la *Vocation de saint Pierre* de l'église Saint-Jacques à Anvers.

Je ne suis pas le seul à insérer cette *Sainte Famille* dans le catalogue des œuvres de Jordaens. Je me range ici aux côtés du Docteur L. Burchard, dont la perspicacité a relevé l'identité de l'attitude de l'enfant en bas avec celle d'un personnage agenouillé à l'avant-plan dans la *Vocation de Saint Pierre* : une même imagination a conçu cette attitude compliquée dans la figure d'un enfant et dans celle d'un adulte. Il a également démontré que la tête du saint Joseph de cette *Sainte Famille* est identique (physionomie, pose, éclairage) à celle du saint Joseph dans l'*Adoration des Bergers* de Brunswick qui se rapproche de très près de celle de Stockholm, signée et datée de 1618; cette même tête se retrouvera plus tard dans l'*Adoration des Bergers,* vendue avec la collection J. Six à Amsterdam, 1929. De telles constatations emportent la conviction.

J'ai pu voir au Provinzialmuseum de Hanovre une autre *Sainte Famille* qui présente une même conception, un même coloris, une même facture. Elle doit être de Jordaens et dater également de 1615-1616.

LEO VAN PUYVELDE.

EDOUARD MICHEL. — Chronique dans *Beaux-Arts,* 1926, p. 45.
— *Pieter Van Mol et la Pèche miraculeuse de l'église Saint-Jacques, à Anvers.* (Revue d'Art, 1928, p. 138.)
LUDWIG BURCHARD. — *Jugendwerke von Jacob Jordaens.* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Berlin XLIX, 1928, pp. 209 suiv.)
LEO VAN PUYVELDE. — *L'œuvre authentique d'Adam van Noort, maître de Rubens.* (Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1929, pp. 36 suiv.)

ABEL GRIMMER

(après 1570 — avant 1619.)

L'ÉTÉ

Bois : H. 0m30, L. 0m43. — Signé et daté dans le bas à gauche : *Abel Grimer Fécit* 1599. (Cat. n° 974.)

L'HIVER

Bois : H. 0m30, L. 0m43. — Signé dans le bas à gauche : *Abel Grimer F.* — (Cat. n° 975.)

Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1927, en mémoire de Fierens-Gevaert. Lors de l'Exposition du Paysage flamand, organisée à son initiative, en 1926, l'ancien conservateur en chef avait exprimé le vœu de voir figurer ces deux tableaux dans nos galeries; ils furent acquis de Mme Théonia Poupé-Serranne, à Bruxelles.

Le tableau n° 974 représente la *Fenaison* : A l'avant-plan, dans une prairie entourée d'un ruisseau, le foin a été mis en tas; les travailleurs se reposent. Au second plan, on voit, à gauche, un champ de blé mûr; au milieu et dans le fond, un château; à droite, une grange avec un toit de chaume. Quelques arbres complètent la composition.

Le tableau n° 975 figure les *Divertissements de l'Hiver* : Au tournant d'une rivière, près d'une église et d'un groupe d'habitations, les patineurs prennent leurs ébats. La campagne est couverte de neige; à droite, on aperçoit un chasseur et ses chiens. A l'horizon émerge un clocher. Ça et là, des arbres.

Ces deux pendants ont probablement fait partie d'une série des *Quatre Saisons,* sujet traité par Abel Grimmer dans les quatre panneaux, de forme rectangulaire, signés et datés 1607, au Musée d'Anvers, et dans les quatre panneaux, de forme circulaire, signés et datés 1598, de la collection du Baron Paul de Becker-Remy, à Bruxelles; nous avons rencontré encore quatre panneaux de forme



Abel Grimmer. — *L'Été*



Abel Grimmer. — *L'Hiver*

octogonale, attribués à Abel Grimmer. En outre, un *Hiver*, signé, qui a figuré à l'Exposition d'Art ancien, à Anvers, en 1930, se trouve actuellement chez M. Knight, à La Haye.

On a remarqué que plusieurs paysages d'Abel Grimmer sont inspirés de compositions de Pieter Bruegel l'ancien. Deux panneaux des *Quatre Saisons* d'Anvers, le *Printemps* et l'*Eté,* interprêtent des gravures d'après les dessins du vieux maître; les *Polders* du même Musée imitent le *Repas de noces;* le *Patinage sur le fossé du rempart de la Porte Saint-Georges, à Anvers,* daté 1602, du Musée de Bruxelles, reproduit, en contre-partie, une estampe de P. Bruegel l'ancien; une *Tour de Babel,* datée 1595, de la collection von Bissing, à Munich, s'apparente intimement à la composition bruegelienne de Vienne. Et nous ajouterons que l'*Hiver* du Musée de Bruxelles (tournant de rivière avec, à droite, l'église et le hameau) dérive également d'une composition de Pieter Bruegel l'ancien, le *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe à oiseaux,* composition dont Pieter Brueghel Jeune exécuta de nombreuses répliques et dont un lointain écho se perçoit encore dans des paysages flamands du XVII[e] siècle.

Mais, si Abel Grimmer (né à Anvers après 1570, franc-maître en 1592, mort avant 1619) reprend volontiers les thèmes de Bruegel, il doit beaucoup à son père et maître, Jacob Grimmer, qui fut considéré comme un des meilleurs paysagistes de son temps, Abel Grimmer a peint des paysages et des intérieurs.

Nos tableaux l'*Hiver* et l'*Eté* se distinguent par la finesse du coloris, la simplification du dessin, l'accent presque « moderne ». Dans l'*Eté,* le vert tendre de la prairie s'accorde délicieusement avec le jaune blond du champ de blé et le ton clair du ciel; dans l'*Hiver,* le gris du ciel et le gris de la glace s'harmonisent délicatement avec le blanc de la neige, qui est avivé par quelques notes franches, de rouge vermillon. Quant aux lignes schématisées de la composition, le dessin net des maisons, les formes maigres des arbres dépouillés, en un mot l'aspect « linéaire » du tableau, il doit nous rappeler que Abel Grimmer fut aussi architecte. L'*Hiver* et l'*Eté* ont renforcé d'une façon fort intéressante la représentation du peintre Abel Grimmer au Musée de Bruxelles. Comme l'écrivait très justement M. Pierre Bautier, « la dynastie des Grimmer, spirituels commentateurs de la vie rurale, méritait bien une place plus

importante dans les collections de l'Etat, en ce temps où les artistes belges se réclament volontiers de l'ascendance du génial créateur de la *Chute d'Icare!* »

ARTHUR LAES

Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand. Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles 1926, n°s 136 et 137.

PIERRE BAUTIER. — *Les Musées Royaux des Beaux-Arts, Musée ancien* dans *Cahiers de Belgique.* Bruxelles, n° 1, février 1928. Reproduction de l'*Hiver.*

EDOUARD MICHEL. — *Abel Grimmer au Musée de Bruxelles* dans *Beaux-Arts,* Paris, 15 février 1928; reproduction.

ARTHUR LAES. — *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.* Les nouvelles acquisitions depuis 1927; dans la *Revue d'Art.* Anvers, vol. XLV, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.* Première année: 1928; reproductions.

ÉCOLE FLAMANDE

JACQUES D'ARTHOIS

(1613-1686)

PAYSAGE

Toile : H. $1^{m}14$, L. $1^{m}87$. — (Cat. n° 990.)

Signé dans le bas, à gauche, sur le terrain : *Jacques d'Arthois* (signature en partie effacée, mais encore lisible). Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1928. Provient d'une collection française : fut acquis de Mme C. Martin, au Raincy.

Le tableau représente une lisière de forêt. A l'avant-plan, à gauche, près d'un talus sablonneux, sont deux pâtres, l'un assis et tenant un chalumeau, l'autre debout et appuyé sur un bâton; au second plan, vers le milieu, trois chasseurs à l'affût. Vers la droite, on voit un étang et l'échappée sur la campagne lointaine aux horizons bleus; le ciel est traversé de gros nuages blancs. A l'extrémité droite, un bouquet d'arbres. Les frondaisons commencent à jaunir : l'automne est proche.

Ce tableau est peint dans une gamme sobre, la gamme habituelle de J. d'Arthois : brun jaunâtre, vert foncé, bleu intense. Malheureusement, plusieurs couches de vernis assombrissent la peinture. C'est une œuvre importante et significative de Jacques d'Arthois. La composition, d'une belle ordonnance, est à rapprocher de la *Lisière de forêt* (signée) de la collection Georges Henroz, à Bruxelles, qui a figuré à l'Exposition du Paysage flamand en 1926 (n° 11). L'équilibre des masses, le contraste des couleurs confèrent à cette composition un style large et décoratif.

Jacques d'Arthois est le peintre attitré de la Forêt de Soignes. Né à Bruxelles, le 12 octobre 1613, il fut reçu franc-maître le 3 mai 1634, alors qu'il n'avait pas encore atteint l'âge requis (21 ans); il mourut en 1686. Dans ses vastes paysages, il stylise la

végétation, recherche l'unité de la composition. Les formes puissantes sont soulignées par de vigoureuses oppositions de couleurs, et la coloration même est réduite à quelques tons essentiels. Ces créations, d'un effet grandiose, destinées souvent à l'ornementation des églises, rehaussaient les boiseries des stalles et des chapelles.

Jacques d'Arthois eut de nombreux imitateurs, et il est probable son frère Nicolas (maître en 1640) et son fils Jean-Baptiste (maître en 1657) ont peint dans sa manière. A présent, leurs œuvres sont vraisemblablement confondues avec celles de Jacques d'Arthois.

S'il est certain que Jacques d'Arthois a fourni des fonds de paysages pour des compositions de Gaspard de Crayer, il n'est pas toujours facile, d'autre part, de déterminer les artistes qui ont « étoffé » les paysages de Jacques d'Arthois. Plusieurs noms de peintres sont toujours répétés. Pourtant, les noms cités de certains collaborateurs de Jacques d'Arthois ne peuvent être acceptés, soit que la période de l'activité de ces « étoffeurs » ne corresponde pas tout à fait avec celle de Jacques d'Arthois, soit que cette activité s'exerce dans un autre milieu : la collaboration est chose matériellement impossible pour quelques-uns; elle ne peut être admise, pour d'autres, que durant une période très limitée. Fierens-Gevaert, dans le préface au Catalogue de l'Exposition du Paysage flamand, a signalé les difficultés rencontrées en ce domaine, et il a tenté quelques mises au point. Devenu franc-maître en 1634, Jacques d'Arthois a pu avoir comme collaborateurs, au début de sa carrière : Antoine Sallaert, Peter Snayers; vers le milieu: Peter Snayers, David Teniers II, Adam-François Vander Meulen; dans la dernière partie : Van Helmont, David Teniers III, Pieter Bout et David Teniers II. Les noms de Henri De Clerck et Théobald Michau ne peuvent être retenus; peut-être convient-il d'écarter aussi ceux de G. Coques et de J. van Cleef. Par contre, nous avons relevé dans le catalogue d'une vente récente à l'étranger, un paysage signé à la fois par J. d'Arthois et N. Dupont.

ARTHUR LAES

ARTHUR LAES. — *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Les nouvelles acquisitions, dans la *Revue d'Art*. Anvers, vol. XLVI, juin 1929.

Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deuxième année : 1929; reproduction.

Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand. Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, 1926.(Voir préface et notice d'ARTHOIS.)



Jacques d'Arthois. — *Paysage*

GUILLAUME VAN SIBERECHT

(3e quart du XVIIe siècle.)

LES CHEVRIERS

Toile : H. 1m67, L. 2m42. — (Cat. n° 996.)

Signé dans le bas, au milieu, sur une pierre : *Guiellimus van Siberecht fecit.* Don de la Société des Amis des Musées, en 1929; acquis de M. Jules Janson, à Bruxelles; provenait de la collection de M. Jacques Bruylant, à Bruxelles.

A gauche, non loin d'une ferme, sur une passerelle jetée au-dessus d'une rivière, une femme et un homme s'avancent au milieu d'un troupeau composé d'une vache, de chèvres et de moutons; devant eux, sur la route, marchent un homme et une femme, des chèvres et un paysan qui vient de franchir la passerelle. Deux files de grands arbres au feuillage touffu bordent la rivière. A droite, au flanc de la montagne, s'érige un château.

Ce paysage « italianisant », d'une tonalité brunâtre, quasi monochrome, offre un appréciable intérêt documentaire pour l'étude des paysagistes flamands du XVIIe siècle. Il avait toujours passé pour une œuvre importante du peintre anversois Jan Siberechts. A l'Exposition du Paysage flamand, au Musée de Bruxelles en 1926, la signature, complète, d'un homonyme du peintre des gués fut, pour la première fois, déchiffrée exactement : *Guiellimus van Siberecht;* une seconde signature *G. V. Siberecht,* suivie d'une date — *1666* — fut retrouvée, à la même exposition, sur un *paysage italianisant,* d'une inspiration, d'un coloris et d'une facture semblables, et catalogué au Musée de Liége (n° 679) également au nom de Jan Siberechts. Cette double découverte établit l'existence de deux per-

sonnalités distinctes, Jan Siberechts et Guillaume van Siberecht (tous deux peintres paysagistes) et apporta des lumières pour l'étude de l'œuvre de Jan Siberechts, laquelle comporte des paysages italianisants, exécutés au début de la carrière de l'artiste (entre 1651 et 1660).

Les historiens d'art ignoraient Guillaume van Siberecht. Auteur du tableau de Liége de 1666, il florissait dans le troisième quart du XVIIe siècle. Nous avons relevé dans les *Liggeren* d'Anvers qu'il devint franc-maître en 1657-58.

Arthur LAES

Catalogue de l'Exposition rétrospective du Paysage flamand. Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles 1926, n° 282; reproduction.

Michel Benisovitch. — *L'Exposition du Paysage flamand à Bruxelles* dans le *Figaro Artistique.* Paris, 4 novembre 1926.

A.-J.-J. Delen. — *De Vlaamsche Kunst, vóór, tijdens en na Rubens* dans *Rubens en zijne Eeuw.* Brussel 1927, bl. 419.

Arthur Laes. — *Jan Siberechts* dans *Gedenkboek A. Vermeylen,* 1932, p. 247.



G. van Siberecht. — *Les Chevriers*

ROELANT SAVERY
(1576-1639)

PAYSAGE AVEC ANIMAUX

Bois : H. 0m56, L. 0m805. — (Cat. n° 993.)

Signé dans le bas à gauche, sur une pierre: *Roelandt Savery FE.* Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1929. Provient de la collection Goudstikker à Amsterdam : mentionné sous le n° 163 de la IIIe Exposition de cette collection; fut exposé à Copenhague en 1922, et à New-York en 1923.

Au centre de la composition, plusieurs animaux sont rassemblés autour d'un gros chêne vivement éclairé : un éléphant, un cerf, un chameau, un buffle, des autruches. Dans le ciel volent des cigognes. Une rivière coule au pied du chêne; elle traverse la composition en diagonale. A l'avant-plan, des animaux sauvages attaquent des animaux domestiques; à gauche, un cheval est assailli par un lion et un chacal; à droite, vers un autre cheval s'élance un lion qui vient de tuer un cerf; plus loin, un lion se défend contre deux chiens. De chaque côté de la composition se dressent des rochers surmontés de sapins. Ce tableau représenterait-il le *Paradis terrestre* où, après la faute, la paix a cessé de régner? Quoi qu'il en soit de cette opinion, qui nous fut exprimée par M. Albert Houtart, Roelant Savery a plusieurs fois interprêté le Paradis terrestre avec Adam et Eve entourés des animaux de la Création.

Notre *Paysage avec animaux* est, sans contredit, une des œuvres les meilleures et les plus significatives de Roelant Savery. Le paysage est conçu, pour accuser les plans successifs de la composition, dans les trois tons conventionnels : brun, vert, bleu, — et au fond, dans le ciel, en des tons gris sombres. La tonalité générale, très douce, évoque l'aspect d'une tapisserie. Les animaux sont observés dans leurs

attitudes caractéristiques. Certains détails, — plantes, fleurs, feuilles — sont traités avec précision, voire avec minutie.

Dans la production de Roelant Savery, ce *Paysage avec animaux* constitue une œuvre de format moyen. Elle n'est pas datée. Mais en considérant les motifs du tableau, la composition, le coloris, la technique, et certaines particularités (support, forme de la signature, etc.), nous croyons pouvoir placer cette peinture entre 1625 et 1630, peut-être vers 1627 : elle se situerait, ainsi, dans l'œuvre de Roelant Savery, peu après le beau paysage avec la *Chasse au Cerf* du Musée de Courtrai.

On sait que Roelant Savery naquit en cette dernière ville en 1576; il fut à Prague, au service de l'empereur Rodolphe II, à partir de 1604; il voyagea dans le Tyrol de 1606 à 1608, et, après 1616, il se fixa définitivement en Hollande où il mourut, à Utrecht, en 1639. à l'âge de soixante-neuf ans.

Roelant Savery, peintre à la fois de paysages, d'animaux et de fleurs, est encore trop peu connu dans notre pays, qui ne conserve qu'une quinzaine de tableaux de sa main, dont un au Musée d'Anvers, trois au Musée de Courtrai et deux au Musée de Verviers. La Société des Amis des Musées Royaux a enrichi le Musée de Bruxelles d'un premier tableau de cet artiste flamand; récemment est venu s'y ajouter un second, d'un format plus petit et d'un sujet différent, *Oiseaux dans un paysage*, signé et daté 1622 (n° 1003).

ARTHUR LAES

Catalogue de la IIIe Exposition de la collection Goudstikker, à Amsterdam, n° 163.

ARTHUR LAES. — *Le peintre courtraisien Roelant Savery* dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Bruxelles, tome I, octobre 1931, pp. 319 à 322; reproduction.

Reproduction dans *Ons Land*, Brussel, 9 Januari 1932, et dans les *Ventes Publiques*, Bruxelles, 2 juillet 1932.



Roelant Savery. — *Paysage avec animaux.*

WILLEM KEY

(vers 1515-1568)

PORTRAIT D'HOMME

Bois : H. $0^{m}45$, L. $0^{m}345$. — (Cat. n° 997.)

Don de la famille Philippson, par l'intermédiaire de la Société des Amis des Musées Royaux, en souvenir de M. et Mme Franz Philippson, en 1929.

Portrait en buste, de trois quarts à droite, d'un homme au visage basané, qui paraît âgé de quarante-cinq ans environ. Il porte un vêtement noir, à collerette blanche; il est coiffé d'une toque noire. Fond uni, grisâtre.

Attribué d'abord à Antonio Moro (né à Utrecht vers 1512; mort à Anvers vers 1577), ensuite à Willem Key (né à Breda vers 1515, mort à Anvers en 1568).

JAN FYT
(1611-1661)

CHAMPIGNONS

Bois : H. 0m49, L. 0m635. — (Cat. n° 1002.)

Don de la Société des Amis des Musées Royaux, en 1932; acquis de Mme Schauwecker, à Bruxelles.

Sur le sol, quatre champignons bruns et gris, près d'un céleri de couleur olivâtre; au second plan, quatre oiseaux morts couchés sur une pierre, à côté d'une courge verdâtre et un panier brun. Fond uni, très sombre.

Tableau de petites dimensions, d'une couleur riche et harmonieuse, et dont les motifs, fort simples, sont disposés sans recherche apparente, mais avec un goût parfait. L'auteur se révèle ici un coloriste à la fois robuste et subtil. Il connaît l'art des valeurs et de la modulation des tons. Il peint, avec amour, jusqu'aux moindres détails (radicelles des champignons et du céleri), mais, pour mettre en relief les motifs essentiels (champignons, céleri et oiseaux), il sait atténuer l'importance et modérer l'éclat des motifs accessoires (la courge et le panier). Quant à la facture, la manière libre et large de peindre le céleri s'oppose d'une façon heureuse à l'exécution plus granulée des oiseaux au plumage clair et moucheté : rose, jaune, bleu, blanc et brun. Les oiseaux et les champignons sont les plus vivement éclairés; le clair-obscur achève de donner à ce délicieux morceau de peinture un rare attrait.

Jan Fyt peignit généralement des natures mortes avec du gibier (notre *Charrette à chiens,* n° 178, et notre *Nature morte,* n° 663), plus rarement des fleurs (notre tableau intitulé *Fleurs et Fruits dans un paysage,* n° 179). Voici le Musée doté d'une nature morte figurant des légumes. Jan Fyt exécuta d'ailleurs maintes natures mortes de



Jan Fyt. — *Champignons*

petit format : moins somptueuses, mais plus intimes que celles d'un Snyders, elles s'apparentent davantage aux natures mortes des maîtres hollandais, dont elles possèdent la simplicité de la mise en page, le charme du clair-obscur et des tonalités amorties.

ARTHUR LAES

Reproduction dans *Les Beaux-Arts*. Bruxelles, 21 octobre 1932.

ÉCOLE DES ANCIENS PAYS-BAS

DESSIN
fragment de la
DISPUTE DE SAINTE CATHERINE,
esquisse (?) pour une des miniatures
du BRÉVIAIRE GRIMANI.

Acquis à la vente de dessins anciens de la collection du peintre Emile Wauters (Amsterdam, Fred. Muller, 15-16 juin 1926). Ce petit croquis, au crayon noir rehaussé de sanguine, ajoute une note intéressante à l'étude des miniaturistes de l'école ganto-brugeoise; en effet, les deux personnages dans leur décor d'architecture se retrouvent à la partie gauche de l'une des compositions les plus célèbres du *Bréviaire Grimani :* la *Dispute de sainte Catherine,* où le mot *Cosart,* lisible au fronton d'un édifice, a provoqué beaucoup de commentaires. Le rapprochement est indiqué par une note manuscrite, signée E. W., au dos du cadre. Le collectionneur signale en outre un dessin du Louvre, jadis attribué comme le nôtre à Zuccaro, et certainement de la même main.

Pierre BAUTIER.

Pierre Bautier. — *Chronique des Musées* dans la *Revue d'Art* (Anvers 1926) tome 28e, p. 119; reproduction.

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS
DE BELGIQUE

(MUSÉE D'ART MODERNE)

BARON HENRI LEYS
(1815-1869)

LA FURIE ESPAGNOLE A ANVERS, EN 1576

Bois : H. 0m31, L. 0m415. — (Cat. n° 622.)

Monogrammé dans le bas, à droite : *H. L.* Don de la famille Willems, en mémoire d'Alphonse Willems; offert par l'entremise de la Société des Amis des Musées Royaux, en juin 1921.

A une porte de la ville se livre un sanglant combat entre les soldats espagnols et les soldats des Etats: c'est une mêlée de cavaliers et de fantassins. La lumière du soleil — la scène se passait le dimanche 4 novembre 1576, en plein midi — divise la composition en trois zônes horizontales. A l'avant-plan, des armes et débris de toutes sortes jonchent le sol. La bataille s'encadre d'un décor d'architecture pittoresque.

Sujet maintes fois traité par Henri Leys. Trois versions, fort différentes, sont conservées au Musée d'Art moderne. La plus importante (n° 620) demeura toujours dans l'atelier de l'artiste : elle porte la trace des trois manières de Leys qui, successivement, se montre influencé par le Romantisme, recherche les effets de lumière de Rembrandt, adopte les tons francs de nos peintres primitifs. Les deux autres versions, de dimensions moindres (nos 621 et 622), sont monogrammées. Nous citerons encore une petite version, monogrammée et datée 1832, de la collection de M. Drion, à Bruxelles, qui a figuré à l'Exposition Leys-De Braekeleer, à Anvers, en 1905 (n° 1 du catalogue), et une autre version de petit format, monogrammée et datée 1834, qui a fait partie de la collection Edouard Fétis, à Bruxelles (n° 204 du catalogue de vente, 1909).

ARTHUR LAES

Catalogue de la collection de feu M. Alphonse Willems, vendue à Bruxelles le 12 mai 1921, n° 29 (n° 30 du catalogue illustré de la même collection dont la vente devait avoir lieu à Paris, le 3 mai 1920).

Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat, à Bruxelles. Brochure 1921, p. 18; reproduction.

FIERENS-GEVAERT et ARTHUR LAES.— *Catalogue de la Peinture moderne*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 1927, n° 622.

ARTHUR LAES. — *Henri Leys* dans le *Bulletin officiel du Touring Club de Belgique*. Bruxelles, 15 février 1908, p. 73.



Baron Henri Leys. — *La Furie espagnole à Anvers en 1576*

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS
DE BELGIQUE

(GALERIE DE SCULPTURE)

CHRISTIAN-DANIEL RAUCH

Né à Arolsen (principauté de Waldeck) le 2-1-1777. Mort à Dresde le 3-12-1857. Fit ses premières études dans sa ville natale sous la direction d'un sculpteur obscur, nommé Valentin; fut ensuite, à Cassel, l'élève du sculpteur Ruhl, puis reçut les conseils de Schadow et, à Rome, ceux de Thorwaldsen et de Canova. Œuvres principales : *Monument de Frédéric le Grand,* à Berlin; *Tombeau de la reine Louise,* à Charlottenburg; *statues de la Walhalla,* près de Ratisbonne; nombreux bustes officiels. Rauch, malgré sa formation toute classique, est un portraitiste intéressant et véridique. Il est l'une des plus grandes figures de l'art allemand du XIXe siècle.

GUILLAUME Ier, ROI DES PAYS-BAS

(Cat. n° 621.)

Ce buste a été acheté à Bruxelles en 1910 et offert aux Musées Royaux des Beaux-Arts par la Société des Amis des Musées.

Deux autres portraits sculptés de Guillaume Ier de Hollande appartiennent à la galerie de sculpture. L'un est le buste en plâtre exécuté par Godecharle en 1815. L'autre est le modèle en plâtre, grandeur nature, de la statue funéraire du roi, sculptée par Guillaume Geefs, Le tombeau, commandé par la comtesse d'Oultremont, seconde femme de Guillaume Ier, fut élevé en 1847 dans la chapelle du château

de Teilingen (Prusse). Il y a une telle concordance d'aspect et de détails entre le buste exécuté par Rauch et cette figure tombale qu'il est certain que Geefs a connu l'œuvre du sculpteur allemand et s'en est inspiré.

Marguerite DEVIGNE

Pierre Bautier. — *Un buste du roi Guillaume Ier des Pays-Bas, par Rauch.* (Bulletin des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels, 1911.)

Marguerite Devigne. — *Catalogue de la Galerie de sculpture des Musées Royaux des Beaux-Arts* (1922).



Ch. D. Rauch. — *Buste de Guillaume Ier, roi des Pays-Bas*

MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE

(PARC DU CINQUANTENAIRE)

MONUMENT VOTIF DU FRÈRE FIEFVÉS

(Inventaire n° 3981.)

Ce monument, bien connu dans l'histoire de l'art, est un bas-relief en pierre bleue de Tournai de 0 m. 94 de haut sur 1 m. 27 de long, autrefois polychromé; de cette polychromie, il ne reste que quelques faibles traces de couleur rouge. Il a été découvert en 1890 par L. Cloquet sur l'emplacement de l'ancien couvent des Frères Mineurs, immeuble appartenant à M. Desclée. Ce dernier en fit don au Musée de l'Ecole Saint-Luc qui le vendit en 1908. Grâce à la générosité des Amis des Musées Royaux, notre Musée fut l'heureux acquéreur de la pièce.

La sculpture représente les funérailles du Frère Mineur Jehan Fiefvés.

Le corps du défunt, vêtu de la longue robe de bure, repose sur une civière supportée par des tréteaux et recouverte d'une natte.

En haut, la Vierge portant l'Enfant apparaît à mi-corps, entre deux anges qui chacun tiennent, de la main gauche, une boîte à encens et, de la main droite, balancent un encensoir.

De la bouche du Frère Fiefvés part une banderole portant une invocation à la Vierge : « *nunc mater evora natum ut meum tollat reatum* », à laquelle répond le texte d'une autre banderole sur laquelle la Vierge pose la main droite : « *beatus es et bene tibi erit ps(alm)o VII°.* »

Le défunt est entouré de six de ses frères en religion; deux d'entre eux, accroupis au premier plan, font office de « pleurants » et symbolisent la désolation de la communauté; les deux banderoles qui se déroulent derrière eux portent les invocations : « *parcat ei*

dominus quidquid dyabolo fallente contraxit » et « *Si peccavit tamen patrem et filium et spirituum sanctum non negavit.* »

Les quatre autres moines sont debout et procèdent aux funérailles; le premier, à gauche, joint les mains; le second lit dans le rituel la formule liturgique : « *requiescat in pace amen* »; le troisième tient la croix et le goupillon, et le quatrième prend doucement dans ses mains la tête du défunt.

Les trois banderoles placées au-dessus de ces personnages portent des passages des prières des morts : « *In paradisium deducant te angeli. requiescat in pace amen. requiescat in pace amen. pater noster libera eum a malo amen.* »

Sous la sculpture se trouve l'inscription suivante : « *(fre) res jehans fiefves qui chi deva (n) t gist fu nes lan mil ccc LXV, XVII*[e] *jour de march (vestu) s en ch (est) e sainte religion l'an mil CCC. LXXVIII. XIII*[e] *jour de iuing e (t tres) passa (l'an mil cccc et XX) V. le premier jour de march. pries dieu po(ur) s(on âme).* »

C'est à M. Van den Ven que l'on doit l'interprétation précise de maint détail de cette scène funéraire, notamment de l'attitude des deux moines du premier plan, ainsi que la lecture exacte des inscriptions.

Pour la dernière de celles-ci, M. Van de Ven a pu restituer la partie manquante, la date du décès, grâce au moulage pris peu après la découverte du bas-relief, et à l'inventaire manuscrit de 1727, conservé à la Bibliothèque de Tournai, des monuments funéraires se trouvant dans l'église et le couvent des Frères Mineurs.

Signalons ici l'hypothèse de M. Hocquet suivant laquelle la scène représentée sur le monument du Frère Fiefvés aurait pu être sculptée « *comme c'était l'usage* » avant son décès. S'il en était ainsi, on pourrait attribuer au Frère Fiefvés lui-même le programme de la composition, et le choix des textes gravés sur les banderoles.

L'intérêt iconographique de la partie inférieure de la pierre Fiefvés a été souvent mis en lumière. Le thème du moine « gisant » entouré d'autres religieux est, en effet, infiniment plus rare, dans les monuments votifs tournaisiens du XV[e] siècle encore existants, que celui du donateur agenouillé accompagné de son saint patron. L'exemple que nous en donne le monument Fiefvés n'est pourtant pas unique, ainsi que d'aucuns l'ont cru, ni le premier en date.

On en trouve un autre dans le monument inédit du Frère Jehan Daniaus, mort en 1408; décrite déjà en 1867 par Durieux et A. Bruyelle, mais signalée ensuite par Cloquet d'une façon si vague



Monument votif du frère Jehan Fiefvés
(sculpture tournaisienne du XVe siècle)

que M. Van den Ven a cru, à tort, ne pas devoir en tenir compte, cette sculpture montre le religieux défunt étendu au premier plan entre un de ses frères, qui indique le ciel de la main gauche, tout en tenant l'extrémité du cordon monacal du mort, et un abbé, debout à droite, qui tend vers lui une couronne. Remercions ici MM. Plantain et Boone, de Cambrai, qui ont facilité nos recherches au sujet de cette pierre : celle-ci est conservée actuellement au Musée de Cambrai et non, comme on l'a répété, sans contrôle, d'après Cloquet, à la Bibliothèque de cette ville.

Le détail de la natte servant de couche funèbre est signalé dans un compte de 1494 relevé par Cloquet et relatif à l'épitaphe du chanoine Jehan de le Capelle sculptée par Jehan Bedel de Tournai.

Il a continué d'être en honneur au siècle suivant dans l'iconographie tournaisienne ainsi qu'en témoigne le monument inédit, que M. Boone a eu l'amabilité de nous signaler, du chanoine Nicolas De le Quellerie (mort en 1551), conservé à Caudry.

Au point de vue artistique, le tableau des funérailles de notre Frère Mineur est d'un mérite exceptionnel.

Le naturel et la simplicité des attitudes, la justesse des expressions, l'émotion qui s'en dégage ont été reconnus depuis longtemps, et des traits si frappants ont fait prononcer le mot de « réalisme ». Seulement ce terme a été appliqué ici dans des acceptions si différentes qu'il convient de préciser quelque peu.

Il paraît certain que l'auteur de cette composition, même si l'on admet que son œuvre est antérieure au décès du Frère Fiefvés, même si cette œuvre ne comporte aucun portrait, mais simplement des « types », des « figures d'expression », même si les deux personnages d'avant-plan n'ont qu'un rôle symbolique, il semble bien que l'artiste n'a pu tirer ni d'un poncif d'atelier, ni de sa seule imagination, aidée des indications du donateur, les éléments si vraisemblables d'une scène si touchante. Sans doute aura-t-il assisté à des cérémonies du genre de celle qu'il a traduite ici avec une réelle maîtrise, observé les traits glacés des morts, les expressions résignées ou désabusées des vieux visages ridés, comme il aura noté la molle retombée des longues robes monacales. Par là, son œuvre échappe à la convention pure et donne l'impression d'une scène réelle, vécue. Il y a donc jusqu'à un certain point réalisme ou désir de réalisme, mais de quelle nuance délicate !

Ce n'est certes pas là, même en germe, le naturalisme lyrique des tombeaux bourguignons, mais ce n'est pas davantage le réalisme

« bourgeois, terre à terre » dont parlait Koechlin, car qu'y a-t-il vraiment de plus élevé, de plus noble, que la façon dont l'artiste a su exprimer — avec quelle simplicité de moyens! — l'atmosphère de douleur contenue, épurée par la prière, qui doit entourer la mort d'un religieux?

Plus on examine ce tableau funèbre, plus il apparaît comme un exemple de parfait équilibre entre le goût de l'observation directe et l'esprit de synthèse, plus on sent jusqu'à quel point son réalisme mesuré, sans outrance d'aucune sorte, sans fautes de tact comme aussi sans hardiesses, est dominé par un instinctif souci de stylisation harmonieuse. Quant aux figures célestes — les anges devaient être d'un charme extrême à en juger par le moulage où le visage de celui de droite existe encore — elles complètent à merveille le tableau : dépourvues de tout maniérisme, leur grâce sérieuse, leurs regards apitoyés les font participer directement à la scène de deuil.

Au même titre que les traits d'observation et d'intelligente compréhension du sujet, on louera le sentiment décoratif qui a présidé à l'ordonnance générale du bas-relief. Tout en observant la symétrie la plus rigoureuse — qui peut-être lui était imposée — tout en faisant se répondre deux à deux les figures accessoires, réservant le centre au motif essentiel de la mystérieuse conversation entre la Vierge et le défunt, l'artiste a su évier toute sécheresse et toute monotonie, en variant légèrement les attitudes, en opposant aux lignes droites des officiants et du mort les formes tassées des deux moines d'avant-plan, et les courbes gracieuses des banderoles Il n'est pas impossible que la curieuse attitude des deux moines en question ait été suggérée surtout par une pensée décorative : meubler la partie antérieure du tableau sans dissimuler en rien le gisant; le procédé n'est pas rare dans les peintures italiennes du XIVe siècle représentant des funérailles monacales.

Quoi qu'il en soit, un style si aisé, tant de distinction et de clarté dans la composition accentuent l'esprit même de l'œuvre, cette atmosphère dont nous parlions plus haut; la fermeté et la délicatesse de l'exécution, la douceur du modelé agissent dans le même sens.

Sous tous les rapports, le monument Fiefvés dépasse de loin en intérêt les autres bas-reliefs tournaisiens conservés dans nos galeries, quels que soient les mérites de ceux-ci, et l'on ne saurait assez remercier les « Amis des Musées » d'avoir enrichi nos collections lapidaires d'un si rare joyau.

Marthe CRICK-KUNTZIGER

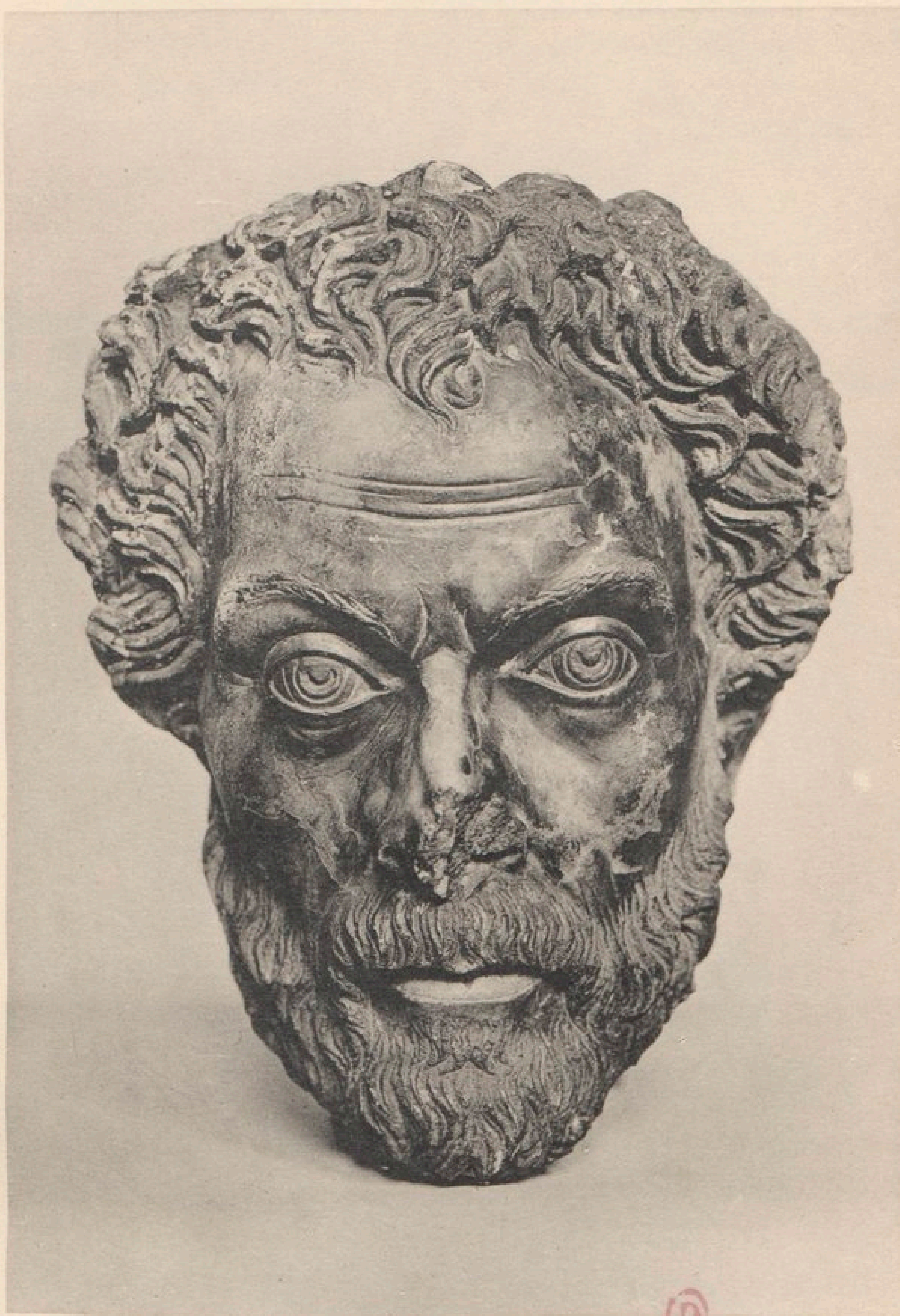
L. CLOQUET. — *L'Art à Tournai* (Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai, 1890, p. 351).
DU MÊME.— *Compte rendu du Congrès archéologique et historique de Bruxelles*, 1891, p. 372.
DU MÊME. — *Revue de l'Art Chrétien*, 1902, p. 257.
L. MAETERLINCK. — *Roger Van der Weyden, sculpteur* (Gazette des Beaux-Arts, 1901 (2), p. 270).
R. KOECHLIN. — *La Sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles* (Gazette des Beaux-Arts, 1903 (2), p. 403).
P. VAN DEN VEN. — *Les Funérailles de Frère Jehan Fiefvés* (+ 1426) *bas-relief votif de l'Ecole de Tournai* (Bulletin des Musées Royaux, 1908, p. 49).
A. HOCQUET. — *Même titre* (Revue tournaisienne, 1908, p. 137).
P. ROLLAND. — *La Sculpture tournaisienne et les origines de l'Ecole de Dijon* (La Revue d'Art, 1929, p. 25).

TÊTE DE MARBRE
PROVENANT D'APHRODISIAS EN CARIE
(Asie-Mineure)

(Inventaire n° A 1561.) — H. 0m29, L. 0m20.

Ayant appartenu jadis à une statue ou à un buste drapé, comme le prouve un pli du manteau adhérant à la nuque, immédiatement au-dessus de la fracture du cou.

Portrait d'un homme barbu, aux traits émaciés, au regard halluciné. Les joues creuses, les pommettes saillantes, le nez fort, les yeux largement ouverts sous le front osseux, barré de rides, composent une physionomie personnelle, saisissante de vérité. La chevelure soigneusement disposée selon une mode adoptée au IVe siècle de notre ère par divers empereurs, permet de dater approximativement l'œuvre. Au point de vue technique, elle se rattache encore à une école de sculpture qui florissait en Asie-Mineure vers le IIe siècle de notre ère et qui transposait sur le marbre les méthodes minutieuses et précises des ciseleurs et des bronziers. Il faut noter spécialement ici le travail des sourcils et des yeux, repris et creusés comme au burin. Une pointe acérée a dessiné les plis des paupières, le bord de la lèvre, les rides du front et celles, si minces, qui partant du coin extérieur de l'œil, renforcent l'intensité visionnaire du regard. Les extrémités bouclées des cheveux sont fouillées au foret. Sur le dessus de la tête, une inscription presque dissimulée par les mèches qui couronnent le front, est peut-être contemporaine de la sculpture. Au sigle chrétien bien connu XMΓ, elle joint un appel à la miséricorde secourable de Dieu : ϙ(ε)ἐ ʒ›ἡϑ(ε)ϊ. Portrait chrétien ou statue païenne, sur laquelle un fidèle a tracé, tel un exorcisme, cette prière, l'œuvre date d'une époque de transition : antique encore par sa technique et son exécution, un réalisme impitoyable, dont se dégage



Tête de marbre
(provenant d'Aphrodisias en Carie)

pourtant une impression de spiritualité, la rapproche du Moyen-Age. « C'est une œuvre d'une réelle importance pour nous faire saisir les liens qui rattachent l'art romain d'Asie-Mineure à l'art byzantin. » La pièce a souffert du feu qui a laissé des traces noirâtres sur la surface du marbre.

Fernand MAYENCE.

Franz Cumont. — *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels,* 1908, pp. 25 sq.

Du même. — *Catalogue des Sculptures et inscriptions antiques des Musées Royaux du Cinquantenaire.* Bruxelles 1913, n° 41, pp. 51 sq.

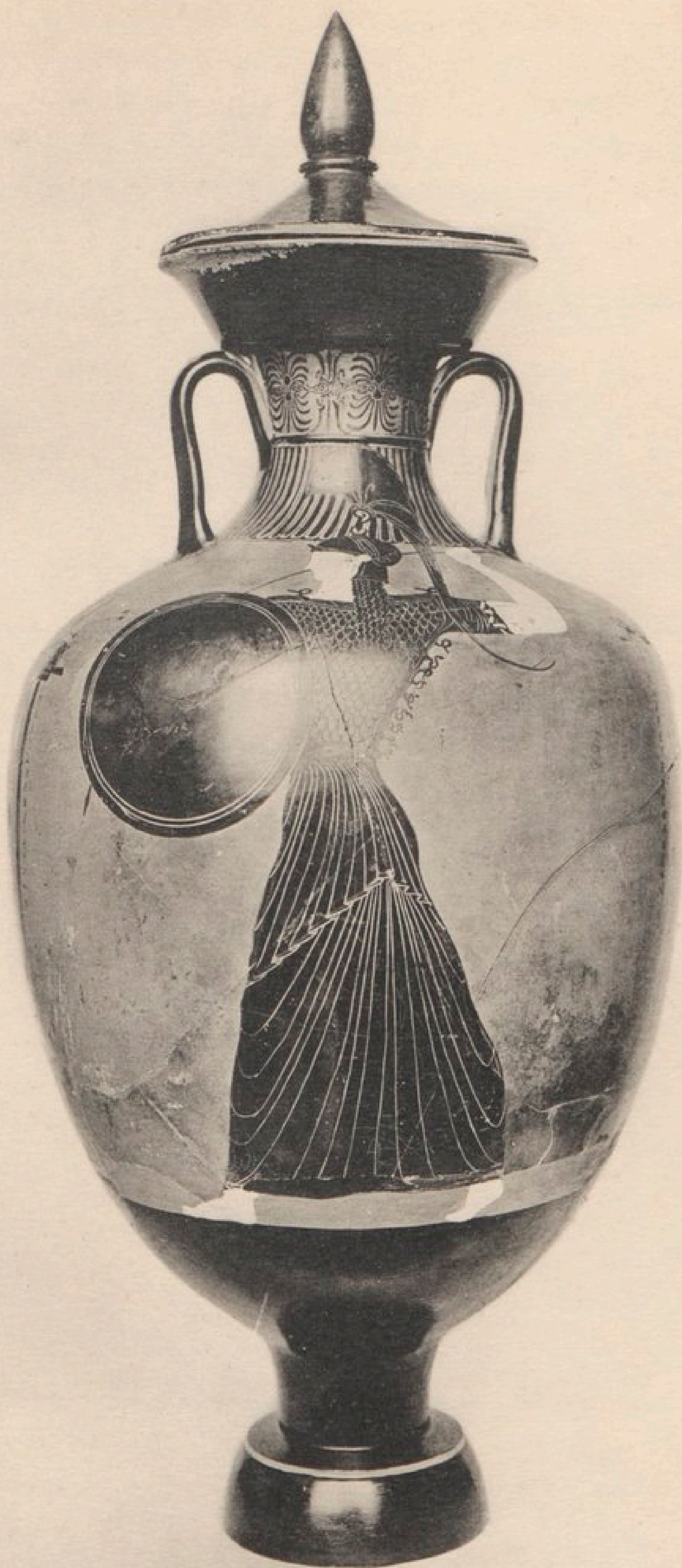
GRANDE AMPHORE PANATHÉNAIQUE

Inventaire n° A 1703. — H. 0m93 avec couvercle, Diam. 0m36.

Le pied est entièrement restauré.

Portant le nom de l'archonte Polyzèlos (367-66 avant Jésus-Christ). Acquise à Alexandrie, elle proviendrait de Benghasi (Cyrénaïque).

Sur la face principale, l'effigie traditionnelle d'Athéna armée, brandissant la lance, entre deux colonnettes surmontées d'emblèmes qui sont ici deux représentations symétriques de Triptolème dans son char ailé attelé de serpents. Sur l'autre face, trois coureurs, vers la droite; ils indiquent que l'athlète vainqueur a remporté l'épreuve de la course. Le type archaïsant de la déesse, le style libre et vigoureux, mais lourd, du dessin au revers, l'étirement des palmettes qui entourent le col de l'amphore, la forme très allongée de celle-ci et d'autre part, la direction donnée à l'image d'Athéna, qui regarde encore vers la gauche, suffiraient à dater ce vase de la première moitié du IVe siècle avant notre ère, même si un nom de magistrat ne venait préciser très exactement la date des jeux où il fut donné en prix. A l'inscription usuelle, *τῶυ 'Αθήνηθεν ἄθλων* « des jeux d'Athènes », placée le long de la colonne de droite et dans laquelle l'ancienne ortographe attique est encore employée, correspond en effet une seconde, pareillement tracée près de la colonne de gauche. On y lit, dans l'alphabet officiellement adopté après 403, le nom de Polyzèlos, archonte éponyme de l'année 367-66. Cette indication augmente considérablement l'intérêt de la pièce, remarquable déjà par ses dimensions et sa belle technique. On connaît seulement une trentaine d'amphores ou de fragments d'amphores panathénaïques datés de la sorte. Deux autres d'entre elles, provenant



Grande amphore panathénaïque

également de la Cyrénaïque et dont l'une se trouve au British Museum, portent ce même nom de Polyzèlos. Jointes à une quatrième sur laquelle se trouve la signature du potier Kittos et qui semble sortir du même atelier que la nôtre, elles forment un groupe important pour l'étude de la formation du style archaïsant et pour l'histoire de la peinture à Athènes, vers le milieu du IVe siècle avant notre ère.

Fernand MAYENCE.

Jean De Mot. — *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels,* 1909, pp. 52 sqq. fig.

von Brautschich.— *Panathenaïsche Preisamphoren.* Leipzig, 1910, pp. 52 sqq. fig. 12, 13.

F. Mayence. — *Corpus Vasorum Antiquorum.* Belgique, fascicule I, III He, pl. 14, 3 *a, b, c.*

FRAGMENTS DE TERRE CUITE POLYCHROME

ayant fait partie de la décoration architecturale d'édifices étrusques.

Don de M. de Buggenoms, 1908.

Inventaire n° A 1645 à 1648.

Acquis à Rome, ils proviendraient de Civita-Castellana (anciennement Falerii).

1) Fragment d'antéfixe en forme de masque de Silène entouré d'une large coquille. Nombreuses traces de couleur. Fin du VIe, début du Ve siècle avant Jésus-Christ; hauteur 0.23.

2) Fragment d'antéfixe en forme de groupe. Motif du Silène et de la Ménade, emprunté à l'Ionie et particulièrement aimé de l'art étrusque aux VIe-Ve siècles avant notre ère.

Notre spécimen, malheureusement fort mutilé, offre une curieuse et intéressante variante dans la pose des personnages : le Silène porte sa compagne sur le dos. Celle-ci tient un œuf (?) dans la main gauche; elle est vêtue d'une tunique rouge à bord blanc et noir et d'un himation blanc et rouge, dont un pan entoure le cou du Silène; hauteur 0.22.

3) Fragment d'antéfixe : partie du visage, grandeur nature, d'un Silène au type bestial. Modelage accentué, polychromie très vive; hauteur 0.08.

4) Partie inférieure d'une tête d'homme barbu, style des IVe-IIIe siècles avant Jésus-Christ; hauteur 0.14.

Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels. 1908, p. 96.

ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES

En 1908, M. Van Dieren a eu le geste gracieux de me permettre de choisir parmi ses collections les objets égyptiens qui présentaient un intérêt spécial pour nos Musées. Huit pièces sont ainsi entrées dans nos collections par l'intermédiaire de la Société des Amis des Musées. Elles ont été décrites dans le *Bulletin des Musées,* numéro de janvier 1908, pp. 5 et 6.

La Société des Amis des Musées a consenti à verser une souscription à l'*Egypt Exploration Fund,* augmentant ainsi la part qui revenait à nos Musées dans le partage des antiquités découvertes.

Au moment où apparurent sur le marché des antiquités de Paris, les deux scarabées égyptiens racontant le périple de l'Afrique, la Société des Amis des Musées voulut bien suivre la proposition que je lui avait faite de les acquérir pour nos Musées. Les encouragements et les avis de spécialistes éminents m'avaient permis de croire à l'authenticité de pièces qui furent malheureusement reconnues plus tard comme l'œuvre d'un faussaire. Malgré les poursuites judiciaires engagées à Paris, j'ai eu le regret de ne pas réussir à faire restituer à la Société des Amis la somme importante déboursée pour cette malencontreuse acquisition.

JEAN CAPART.

DENTELLE DE BRUXELLES

Ce magnifique volant de dentelle aux fuseaux fut offert aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire en 1909.

Le regretté E. van Overloop l'a rangé parmi les pièces les plus intéressantes de nos collections et publié dans le bel ouvrage qu'il a consacré à nos « Dentelles anciennes ».

Nous ne pouvons mieux faire que de citer ici le texte dont il l'accompagne.

« Ce volant appartient, par son style, à l'époque Louis XIV.
» Les divers éléments du décor présentent une particularité qui
» caractérise les productions brabançonnes de la fin du XVII[e] siècle
» et du commencement du XVIII[e]; leur champ est entièrement rempli
» de ces mailles, dites à cinq trous, qui furent, de tout temps, fort
» en faveur dans le Brabant. Il en résulte une matité suffisante pour
» que les ornements se détachent nettement sur le fond, tout en
» gardant une légèreté qu'aurait certainement compromise l'opacité
» d'un toilé plein. Le même effet fut obtenu dans la suite... par divers
» autres jeux de fond... Mais la maille à cinq trous paraît avoir été
» la première en date sous ce rapport et sa présence exclusive dans
» ce volant nous autorise, pensons-nous, à placer l'exécution de
» celui-ci dans le premier quart du XVIII[e] siècle.

» Pour le surplus, le volant est à fond de brides picotées, et la
» nervure centrale d'un certain nombre de palmettes se détache en
» relief, innovant une pratique dont le Brabant eut, en quelque sorte,
» le monopole.

Dentelle de Bruxelles



» L'ensemble de ces caractères, joint à l'élégance du dessin et » au soin de la technique, ne permet guère de douter que ce morceau » ait été exécuté dans la capitale. »

Ajoutons que si la délicate perfection du détail en fait une sorte de joyau, ses grandes dimensions (3 m. 50 sur 0 m. 67) lui donnent l'aspect presque monumental, par lequel les dentelles de Bruxelles méritent une place tout à fait hors pair.

L. PAULIS.

E. VAN OVERLOOP. — *Dentelles anciennes des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels*. Bruxelles 1912.

MONUMENT DE L'ÉVÊQUE RÉGINARD

Inventaire n° 4459. — Dimensions : H. 3m05, L. 1m55, E. 0m14.

En 1913, entrait dans nos collections lapidaires, grâce à la généreuse intervention des Amis des Musées une pièce de choix, connue depuis longtemps des archéologues : la grande dalle funéraire érigée en 1604 par Oger de Loncin, 37me abbé de Saint-Laurent de Liége, à la mémoire de l'évêque Réginard, mort, ainsi que paraît bien l'avoir démontré G. Kurth (Biographie Nationale; t. XVIII, pp. 855-862) le 5 décembre 1037.

En réexaminant cet important monument commémoratif, objet depuis 70 ans de descriptions diverses dont les meilleures sont, de loin, celles de J.-S. Renier et de Jos. Destrée, l'utilité nous est apparue d'une publication nouvelle précise et détaillée.

Cette publication, trop étendue pour trouver place dans ce mémorial — et nécessitant, d'ailleurs, des illustrations — va paraître dans le « Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire » (fascicule de novembre 1932). Nous nous permettons d'y renvoyer le lecteur, nous bornant ici à un court exposé des indications essentielles.

La matière — une pierre d'aspect grisâtre — dont se compose notre dalle n'est pas, comme l'a cru Jos. Destrée, du marbre noir de Dinant : l'examen lithologique et l'analyse chimique (que nous devons à l'obligeance de M. l'ingénieur F. Corin, du Service Géologique de l'Etat) le démontrent à l'évidence; c'est une pierre calcaire du type de celle de l'assise de Namèche.

Le décor du monument se compose essentiellement d'une niche cintrée couverte d'ornements tant à l'intérieur — où l'on distingue notamment une curieuse coquille, une courte draperie et un long



autres, deux Termes aux gaînes surchargées de grotesques à ferronneries, des bandes composées de touffes de fruits alternant avec des rubans ou avec des masques diadémés, deux petits génies funéraires et une tête de mort. Au-dessus de cette niche, se trouvent les armoiries des anciens ducs de Bavière accompagnées de la mître, de l'épée et de la crosse, et deux Victoires ailées tenant palme et couronne.

Au milieu de tout ce décor, sous l'arcade de la niche, se dresse la figure imposante de Réginard. L'évêque est debout, les yeux baissés, les mains jointes; il porte la mître, l'aube, l'étole, la dalmatique, le manipule, une chasube aux somptueuses broderies, un pectoral gemmé et une crosse magnifique, richement décorée de figurines.

L'identification de ce personnage a été faite dès 1878 par J.-S. Renier, grâce à un dessin du XVIIe siècle, dû au héraut d'armes H. Van den Berch et découvert par le chanoine Henrotte.

Ce dessin, publié plus tard avec d'ingénieux commentaires par Jos. Destrée, reproduit notre dalle avec de lourdes erreurs, mais aussi quelques traits caractéristiques, et est entouré — c'est le point important — d'une inscription, qui a disparu, et qui donne le nom de Réginard (dont elle fait un descendant des ducs de Bavière, mort octogénaire en 1036), la date 1604 du placement de la pierre par Oger de Loncin (qu'elle désigne à tort comme 35e abbé de Saint-Laurent) et le nom du sculpteur : Martin Fiacre. La signature de ce dernier se trouve également sur notre dalle.

Malgré l'observation très judicieuse du Docteur Jorissenne concernant la date de 1604 qui indique, comme il le dit fort bien, quand le monument fut *placé*, mais non quand il fut *conçu* ou *exécuté*, on n'a cessé de répéter que Martin Fiacre fit cette sculpture vers 1604 ou même en 1604. Il n'en est rien, pour la bonne raison que Martin Fiacre est mort en juin 1601, ainsi qu'il ressort de documents encore inédits que notre collègue M. Breuer a bien voulu nous communiquer.

Il est intéressant de constater que la dalle sculptée par Martin Fiacre montre non pas un vieillard — alors que Réginard est mort octogénaire — mais un homme dans la force de l'âge; d'autre part, que les détails les plus caractéristiques de la crosse de notre évêque semblent bien se rapporter à Oger : les brebis couchées faisant allusion au Bon Pasteur — Oger succédait à un abbé indigne — la figurine de Saint Laurent, patron de l'abbaye et, surtout, celle d'un saint personnage tonsuré, portant étole et dalmatique et tenant un livre fermé, personnage dont la présence n'a jamais été signalée, et qui est, selon toute vraisemblance, Saint Oger diacre.

Ces constatations nous inclinent à penser que l'artiste a pu s'inspirer, pour représenter Réginard, de la stature et de la physionomie d'Oger lui-même; ce dernier étant né en 1554, la composition et l'exécution du monument se placeraient ainsi entre, environ, 1595 et 1600, ce qui est tout à fait vraisemblable.

L'aspect assez particulier de la pierre de Réginard, assez différent surtout de celui des autres dalles funéraires liégeoises de la Renaissance publiées à ce jour, semble, tant il a provoqué de commentaires esthétiques contradictoires, avoir dérouté quelque peu les auteurs qui s'en sont occupés.

Il s'explique aisément, à notre avis, par les influences anversoises que l'analyse des éléments du décor permet d'y déceler.

A côté de réminiscences locales, nous trouvons, en effet, en abondance, dans cette sculpture liégoise, le souvenir de conceptions décoratives de C. Bos et de C. Floris. L'exemple le plus probant, à cet égard, nous est fourni par le décor si caractéristique de la coquille disposée à la partie supérieure de la niche; ce décor est emprunté directement à une gravure de la série de 1557 des « monuments funéraires » de Corneille Floris, gravure publiée par le Docteur Hedicke (*Cornelis Floris und die Florisdekoration;* Berlin, 1913, pl. XII, 3) et dont il existe un exemplaire au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale.

Fait curieux, en dépit de ces emprunts et de ces réminiscences, le décor sculpté par Martin Fiacre est d'une remarquable cohésion et forme un cadre solide, adéquat aux lignes simples et puissantes de la figure qu'il entoure.

Un autre élément d'intérêt de cette sculpture réside dans la précision et la netteté de l'exécution : dans les innombrables détails du décor, l'artiste n'a esquivé aucune difficulté d'interprétation; partout, son métier rivalise de délicatesse et de minutie avec celui des graveurs, des brodeurs et des orfèvres.

Cette virtuosité achève de faire de cette dalle, si intéressante au point de vue de l'histoire et de l'archéologie liégeoises, un des documents les plus précieux de notre collection de pierres sculptées.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER.

J.-S. Renier. — *Tombes liégeoises à Charleville;* Bull. de l'Inst. arch. liégeois, 1863, t. VI, p. 65. (Reproduction au trait; fig. non numérotée, placée après la p. 64.)

Du même. — *Le Tombeau de Réginard, évêque de Liége;* Bull. de l'Inst. arch. liégeois, 1868, t. IX, p. 27.

J. Helbig. — *La Sculpture et les Arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse;* Bruges, 1890, p. 105.

Jos. Destrée. — *Monument de Réginard, évêque de Liége* (+ 1036); Bull. des Musées Royaux n° 10 (octobre) 1913, p. 78. (Première reproduction photographique; fig. non numérotée, p. 78.)

Du même. — *Le monument de Réginard, évêque de Liége;* Annales de la Société archéol. de Bruxelles, t. 28 (1914-19), p. 307. (Fig. 6 et 7.)

Dr. G. Jorissenne. — *Martin Fiacre, citain de Liége et sculpteur* (XVIe s.). *Mélanges Camille de Borman;* Liége 1919, p. 357.

Jos. Destrée. — *A propos du monument de Réginard, évêque de Liége*, exécuté en 1604 par Martin Fiacre; Annales de la Soc. arch. de Bruxelles, t 30 (1921), p. 65.

L. Naveau et A. Poullet. — *Recueil d'épitaphes d'Henri van den Berch,* I, Liége 1925.

M. Devigne. — *Notes sur des tombes liégeoises du XVIe siècle; Oud-Holland,* 1927, p. 245. (Fig. 12.)

Dom Ursmer Berlière O. S. B. — *Monasticon Belge;* t. II. Province de Liége, 1re livraison; Abb. de Maredsous 1928, pp. 35 et 53.

M. Crick-Kuntziger. — *Le monument de l'évêque Réginard;* Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire; novembre 1932.

CHEMINÉE BRUGEOISE DE LA FIN DU XVe SIÈCLE

Inventaire n° 5339. — Haut. totale : 3^{m}38; Haut. de la hotte : 1^{m}71; Larg. 1^{m}95; Prof. 0^{m}31.

Cette cheminée en pierre blanche peinte est composée d'une hotte rectangulaire, supportée par des pieds-droits sobrement moulurés.

La hotte est ornée d'une peinture à la détrempe représentant l'*Annonciation.*

A gauche, l'Archange Gabriel apparaît le genou mi-ployé, les ailes entre-ouvertes, le sceptre en main et bénissant; il est vêtu d'une aube blanche barrée d'une mince écharpe rosée aux longs pans ondoyants; son front est ceint d'un cercle d'or surmonté d'une croix.

La Vierge, agenouillée à droite sur un prie-Dieu qui supporte un livre ouvert, a les mains jointes et se retourne vers l'Ange en inclinant la tête. Sa robe est d'un vert-bleu foncé, avec des tons mauves dans les ombres.

Sur sa tête se pose le Saint-Esprit, blanche colombe se détachant sur une grande auréole dorée.

Entre les deux personnages se trouve un vase en faïence à décor bleu où plonge une branche de lis.

La scène se passe dans une chambre pavée de carreaux de terre-cuite gris et brun-rosé; à gauche, on distingue vaguement l'ouverture de la porte par où l'ange semble être entré, et, au mur du fond, en haut, à gauche, une petite fenêtre cintrée.

Outre le prie-Dieu, le mobilier ne comprend qu'un lit dont on aperçoit les draperies d'un rouge sombre sur lesquelles tranche, à droite, la tache blanche de l'oreiller.

La distribution de ce décor et la disposition des personnages n'ont rien d'exceptionnel; il n'y a pas un détail iconographique



L'Annonciation (Peinture d'une cheminée brugeoise de la fin du XVe siècle)

qu'on ne puisse retrouver dans maintes *Annonciations* flamandes du XVᵉ siècle, sauf le geste vraiment rare, bien que si simple, des mains jointes de la Vierge.

Si l'on excepte ce geste, et le détail eyckien de la colombe posée sur la tête de la Vierge (voir le retable de l'Agneau), on trouve déjà chez Roger Van der Weyden (Musée d'Anvers) le type d'*Annonciation* dont notre cheminée offre un exemple; on le retrouve ensuite, avec quelques variantes, notamment chez Petrus Christus (Musée de Berlin), et chez le maître de l'Abbaye d'Affligham (Musée de Bruxelles).

Dans notre specimen qui, en dépit de quelques fautes de dessin — voyez par exemple le bras gauche de l'Ange — ne manque pas de charme, les détails accessoires de costume ou de mobilier sont réduits au minimum, et les personnages, qui seuls attirent l'attention, sont plus éloignés l'un de l'autre que d'habitude dans ce type d'*Annonciation;* le pittoresque y perd peut-être, mais la scène y gagne une certaine grandeur dûe précisément à cette extrême sobriété et à cette répartition insolite de l'espace.

Selon Joseph Destrée, cette *Annonciation* « ne procède d'aucun des Maîtres illustres qui résidèrent à Bruges dans la seconde moitié du XVᵉ siècle », mais « appartient au rayonnement de van der Goes ».

Il paraît assez difficile de se rallier entièrement à cette opinion du savant et regretté Conservateur honoraire de nos Musées.

Certes, on peut déceler dans les expressions des visages, d'une gravité « un peu triste » selon la notation fort juste de Joseph Destrée, comme un reflet de l'art émouvant de van der Goes; mais la composition elle-même n'a rien de l'originalité transcendante des créations de ce maître; elle n'en a pas non plus le dynamisme, l'atmosphère dramatique.

C'est bien plutôt l'art pieux et paisible de Gérard David — son art dépouillé parfois jusqu'à l'extrême (*Christ en croix* de Gênes) — son goût des ordonnances simples, sagement équilibrées, que notre peinture évoque.

Peut-on supposer, dès lors, que cette *Annonciation* si archaïque au point de vue de l'iconographie, et même de certains détails tel celui des longues mains osseuses, est un exemple, de qualité moyenne, d'une nuance particulière de la peinture brugeoise au moment où Gérard David vint s'installer à Bruges, autrement dit qu'elle annonce l'art de ce dernier?

L'hypothèse inverse, moins séduisante au point de vue de notre peinture, est assurément plus vraisemblable. Il semble bien que l'auteur anonyme de notre *Annonciation* a connu au moins une partie des œuvres de la période brugeoise de Gérard (1484-1523) et que l'influence de ces œuvres sur lui a été assez forte pour supplanter celle de Memling (+ 1494). Ces considérations nous obligent à reculer la date d'exécution de notre cheminée au moins jusqu'à l'extrême fin du XV[e] siècle.

Aux angles inférieurs de la peinture, au-dessus des pieds-droits, se trouvent des écussons, malheureusement fort effacés, qui doivent être, à dextre, celui du premier propriétaire de la cheminée, à senestre, celui de son épouse.

Malgré toutes les recherches faites jusqu'à présent et, entre autres, tout récemment, à notre demande, par le Baron A. van Zuylen de Nyevelt et par M. L. Robyns de Schneidauer, ces armoiries n'ont pu être identifiées. Elles semblent n'être pas brugeoises. Peut-être sont-ce des armoiries de quelque négociant étranger établi à Bruges.

De cette cheminée, la seule du genre existant encore en Belgique, ainsi que l'a fait remarquer Jos. Destrée, M. Tulpinck a exécuté une copie pour décorer son habitation à Bruges; ce travail lui a permis d'étudier à fond la technique de la peinture reproduite et de faire part à Jos. Destrée de ses observations à ce sujet. La peinture a été retouchée à l'huile — suivant ce dernier — par M. Vincent, peintre-verrier et restaurateur, qui mit la cheminée à l'abri lors de la démolition de la maison brugeoise qui la contenait.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER.

JOS. DESTRÉE. — *Cheminée brugeoise du XV[e] siècle.* (Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, janvier 1931, pp. 19-23, fig. 22.)

VASE EN FAIENCE POLYCHROME D'ANVERS DU XVIe SIÈCLE.

(Inventaire n° 5931.)

De certaines recherches et publications, faites il y a quelque dix ans, il résultait que l'industrie de la faïence polychrome, à la façon d'Italie, avait joui à Anvers d'une grande prospérité, au cours du XVIe siècle. Un italien de Castel-Durante, Guido di Savino, l'y avait apportée dès avant 1512 et, sous le nom « flamandisé » de Guido Andries, comme il le semble bien, en avait tiré richesse et renommée. Ses fils avaient continué d'exercer sa profession, d'autres ateliers s'étaient fondés, en sorte que les produits d'Anvers, sans concurrence immédiate, se répandirent largement en Belgique et dans les contrées du Nord. C'étaient des vases de pharmacie, des plats, assiettes, coupes et surtout des carreaux de pavement ou revêtement, dont plusieurs ensembles : le *Pavement d'Herckenrode* par exemple, de 1520 environ, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, la *Conversion de Saint Paul*, au Musée archéologique d'Anvers, furent bientôt appréciés comme ils le méritaient. On se rendit compte que d'Anvers sortait toute la floraison de la faïencerie artistique aux Pays-Bas. Les carreaux polychromes, pour ne citer qu'eux, étaient là comme témoignage. Mais de grands vases soigneusement modelés, au décor à la fois riche et original, digne en un mot des plus belles pièces italiennes, on n'en connaissait pas.

C'est alors qu'aidé par les « Amis des Musées Royaux », le Musée d'Art et d'Histoire put acquérir le vase dont il est ici question, au moment même où il apparaissait dans le commerce, sortant d'une collection d'Angleterre, où on le tenait pour italien. En vérité, tout indique son origine: ses dimensions (haut. 0,39) et sa forme: celle des « Pullen » néerlandais, sa polychromie où éclate, entre toutes

les couleurs, le jaune canari du fond, avec l'accompagnement si particulier et si heureux du jaune d'ocre, du bleu clair et du manganèse: palette caractéristique de la faïence anversoise depuis ses débuts. Anversois était aussi son décor, puisque par ses enroulements de ferronnerie et de cuir, également percés d'œillets où passent des cordons, ses guirlandes festonnées, auxquelles sont suspendues des grappes de fruits, ses corbeilles pleines, ses mufles de lions, ses mascarons, ses amours, il évoque jusqu'à la plus étroite similitude l'ornementation italo-flamande de Corneille Bos et de Corneille Floris.

D'ailleurs les représentations figurées en médaillons: trois scènes de *l'Histoire de Tobie,* sont la copie approximative de gravures connues de Corneille Metsys (Bartsch, IX, p. 48). Quant au couvercle, une petite merveille d'étain fondu et ciselé, la scène qu'on y voit, *Neptune apaisant les flots,* semble dériver d'une gravure de Marc-Antoine Raimondi, le style des figures rappelant Jean Bologne.

Autre particularité et celle-là d'un intérêt capital: le vase porte sous l'anse la date : 1562 et le monogramme $\mathrm{I\overset{F}{A}B}$. Il y a bien des chances pour que nous ayons ici la signature de Jan Bogaert *(Jan Bogaert fecit),* mentionné comme maître faïencier dans les *Liggeren* de 1552 à 1571. Le vase des Musées Royaux d'Art et d'Histoire — une pièce analogue est peinte dans un tableau de Pieter Aertsen — ne laisse donc rien à désirer à aucun point de vue. Il rappelle l'apogée de la céramique anversoise, ruinée peu de temps après par les troubles politiques et religieux qui agitèrent les Pays-Bas, la guerre avec les provinces du Nord, l'émigration des potiers protestants en Hollande.

Marcel LAURENT.

Marcel Laurent. — *Guido di Savino, alias Guido Andries.* Burlington Magazine, 1922, 11, p. 288.

Du même.— *A Jug of sixteenth century Antwerp majolica.* Ibid., 1925, 11, p. 319.

B. Rackham. — *Early Netherlands majolica.* Londres 1926.



Vase en faïence polychrome d'Anvers
(XVIe siècle)

VITRAIL DE DIRICK VELLERT.

(Inventaire n° 5956.)

Le vitrail en forme de disque (diam. 0.216), reproduit ci-contre, a fait partie de la collection Goldschmidt-Przibram. Il entra, grâce à la générosité combinée de la famille Goldschmidt et des « Amis des Musées Royaux », dans les collections des Musées d'Art et d'Histoire en 1924. Seul de tous les vitraux conservés de Dirick Vellert, il est signé DIRICK VELLE (rt) et daté: 1517 APR (ilis) 21. La scène qu'on y voit représentée est le *Triomphe du Temps* d'après les *Trionfi* de Pétrarque. Sur un char pesant et somptueux que trainent deux cerfs au pelage blanc — pure fantaisie dont l'usage s'était fixé en Toscane, avec d'autres analogues, au XVe siècle — le Temps, sous l'aspect d'un petit vieillard ratatiné, le dos courbé sous ses ailes et appuyé sur des béquilles, parcourt la terre. Il est debout sur un socle rectangulaire dont les côtés sont garnis de sabliers et c'est un sablier encore que porte, comme coiffure, une sorte de héraut, assis à l'avant du char. C'est nous dire: l'heure passe, le temps s'écoule et la mort est proche... Une belle jeune fenmme, peut-être la Renommée, peut-être la Richesse, se dresse, troublée, à droite du char qui s'avance; elle semble implorer le héraut qui repousse du geste sa prière. A l'avant-plan, à gauche des cerfs, un enfant pétulant, un éphèbe gracieux et pensif: ne sont-ce pas des allégories de l'Age tendre et de la Jeunesse entrainés par le Temps à la mort? Derrière elles, se tient debout, avec une coiffure ailée, celui que les Grecs appelaient Hermès *psychopompe,* Mercure en tant que divinité funèbre. Le reste: la foule, les montagnes, la verdure ne fait que *situer* l'allégorie, animer la scène, figurer ce monde périssable, sur lequel règne le Temps.

Dirick Vellert s'était inspiré en majeure partie d'une gravure sur cuivre attribuée tantôt à Botticelli, tantôt à Baccio Baldini; mais deux figures qu'on n'oublie pas : l'éphèbe à la démarche lente, au regard mélancolique et le Mercure un peu dédaigneux, sont des emprunts au *Triomphe de César* de Mantegna; d'autre part, les fonds du médaillon rappellent Albert Durer. Son œuvre est donc faite de morceaux démarqués et habilement réunis; mais sa composition bien établie s'impose d'ensemble par du moelleux aussi bien que par de la vigueur. Si sa main décèle un peu d'hésitation, il rachète ce léger défaut par la fermeté du modelé, le sens des proportions, et quel rôle important que celui d'avoir, des premiers, intronisé le style italien dans les arts industriels des Pays-Bas!

Dirick Vellert, reçu franc-maître à Anvers, en 1511, comme fabricant de vitraux et peintre verrier, doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1518, a laissé de nombreux dessins et gravures qui se trouvent à Vienne (Albertina), à Weimar, à Berlin, à Londres et dont le monogramme: une étoile entre les deux lettres D et V fut déchiffré par Gluck. Pendant longtemps, notre vitrail fut le seul qu'on connut de lui. M. N. Beets en a pu identifier à coup sûr bon nombre d'autres : des médaillons semblables au nôtre (Musée d'Amsterdam), de grandes verrières comme celles de King's College Chapel, à Cambridge et de la Marienkirche, à Lubeck (1521). C'est lui, pense le même auteur, et il semble bien avoir raison, qui exécuta les vitraux de Charles-Quint et Isabelle de Portugal, de Charles de Lalaing et Marguerite de Croy-Chimay, dans l'église de Hoogstraeten.

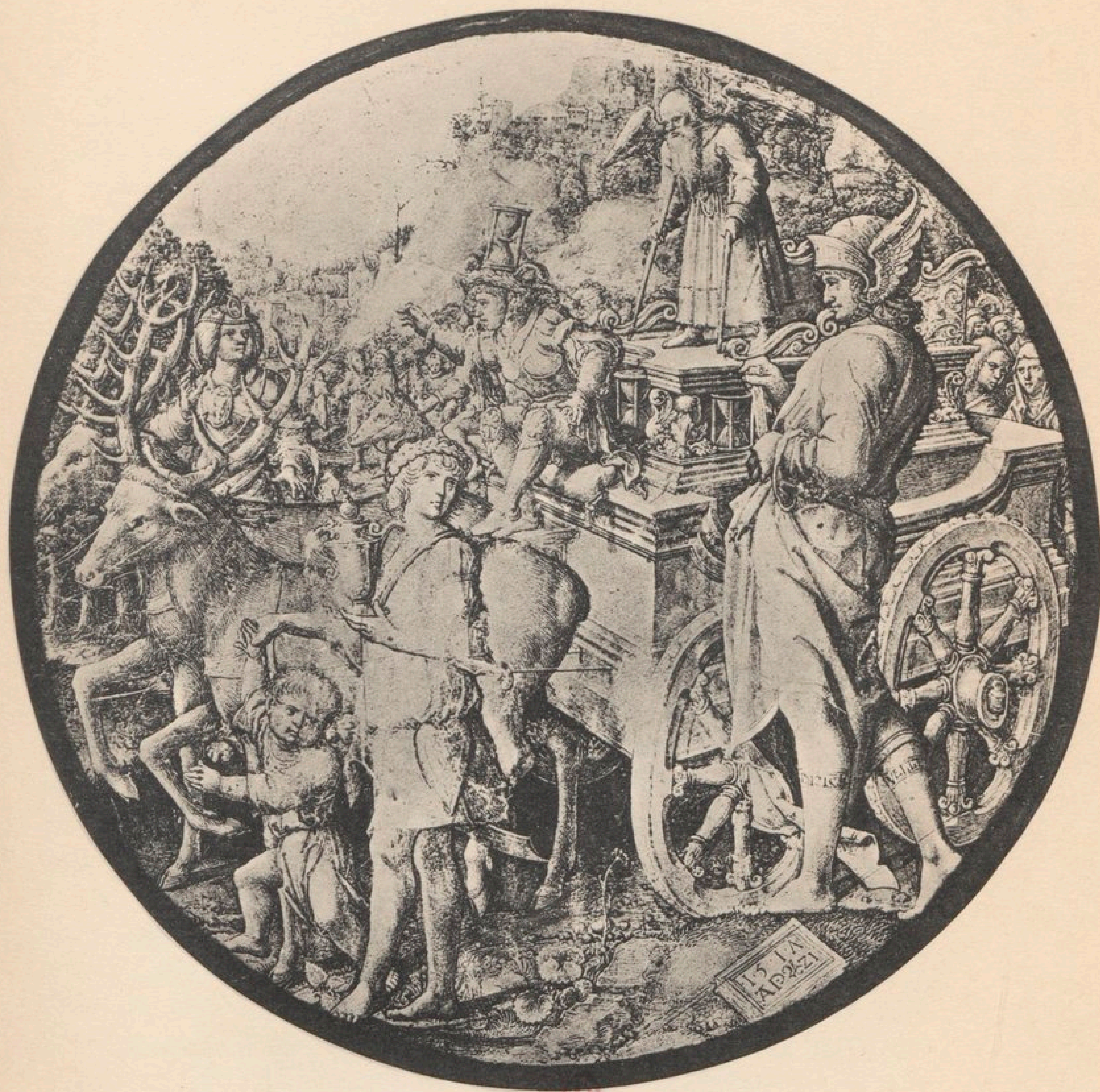
Marcel LAURENT.

Gustav Gluck. — *Beträge zur Beschichte der Antwerpener Malerei im XVI^ten Jahrhundert* dans Jahrbuch der Kunshistor. Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd.XXII (1901), p. 10.

M. Laurent. — *Musée du Cinquantenaire. Le vitrail de Dirick Vellert* dans l'Art Flamand et Hollandais, t. XXV (1925), p. 81.

N. Beets. — *Dirick Jacobz Vellert, peintre d'Anvers,* dans l'Art Flamand et Hollandais, t. XI (1907), p. 109; XIII (1908), p. 163; XXII (1925), p. 116.

L. Baldass. — *Dirick Vellert als Tafelmaler* dans Belvedere 1, p. 162.



Vitrail de Dirick Vellert
(1517)

CÉRAMIQUE PERSANE

(Inventaire n°s 6035 et 6037.)

Vers la fin de 1929 fut vendue à Bruxelles une collection de céramiques orientales dont certains exemplaires étaient fortement désirés par les Conservateurs du Musée d'Art et d'Histoire. Ils en acquirent quelques uns au moyen des crédits mis régulièrement à leur disposition, mais tous leurs vœux n'eussent pas été satisfaits, en cette occasion, sans l'intervention de la Société des Amis des Musées. Un de ses membres, M. Lucien Sharpe, de Boston, eut la générosité d'acquérir pour elle — autant dire pour le Musée — un plat persan du XVIIe siècle et, sur ses propres fonds, elle acheta une des pièces les plus intéressantes du lot : un bol également persan, mais d'une toute autre technique et de date plus ancienne. Ce sont ces deux objets que nous décrivons ci-dessous.

1. Le plat, don de M. Sharpe, est en terre grisâtre (Inv. n° 6035; diam. 0,242), au décor peint en noir sous une glaçure vert de cuivre : le motif principal est formé de quatre grosses feuilles cordiformes, disposées en croix et qu'animent, à l'intérieur, des stylisations végétales en clair; il est entouré au dehors de tiges flexibles, également en clair et très stylisées, qui, à leur tour, donnent naissance à de nouveaux motifs; sur le bord même, quelques filets sinueux semblent enfermer des feuillages sommairement indiqués. Il y a là en deux couleurs, noir et vert, et à l'aide d'un seul thème, la feuille, un modèle de stylisation décorative, plein de naturel et de facilité, conséquent avec la nature et parfaitement adapté à son objet. C'est le grand style de Raghès et de Sultanabad, aux XIIIe et XIVe siècles.

2. Le second objet donné au Musée (Inv. n° 6037; diam. 0,195; haut. 0,108) est un bol en terre rouge recouverte à l'intérieur et partiellement au dehors d'un engobe blanc où le décor est excise. C'est, au fond, un lion dont la queue se termine par des rinceaux, mêlés à d'autres rinceaux sortant du fond. Le tout est recouvert d'une glaçure incolore, rehaussée à certains endroits de brun et de vert. Au dehors, des lentilles en rouge et vert alternantes animent la glaçure. Ce bol appartient à une famille de pièces découvertes à Zendjau et à Hamadan, où la stylisation souple et hardie, les procédés francs de la réserve décorative donnent toute leur mesure dans des compositions, hommes, animaux, feuillages, extrêmement savoureuses. M. Pézard y reconnaît avec raison des influences sassanides, mais celles-ci se combinent avec des caractères nettement postérieurs à la conquête musulmane. On peut dater le bol dont nous venons de parler du IXe ou Xe siècle.

MARCEL LAURENT.

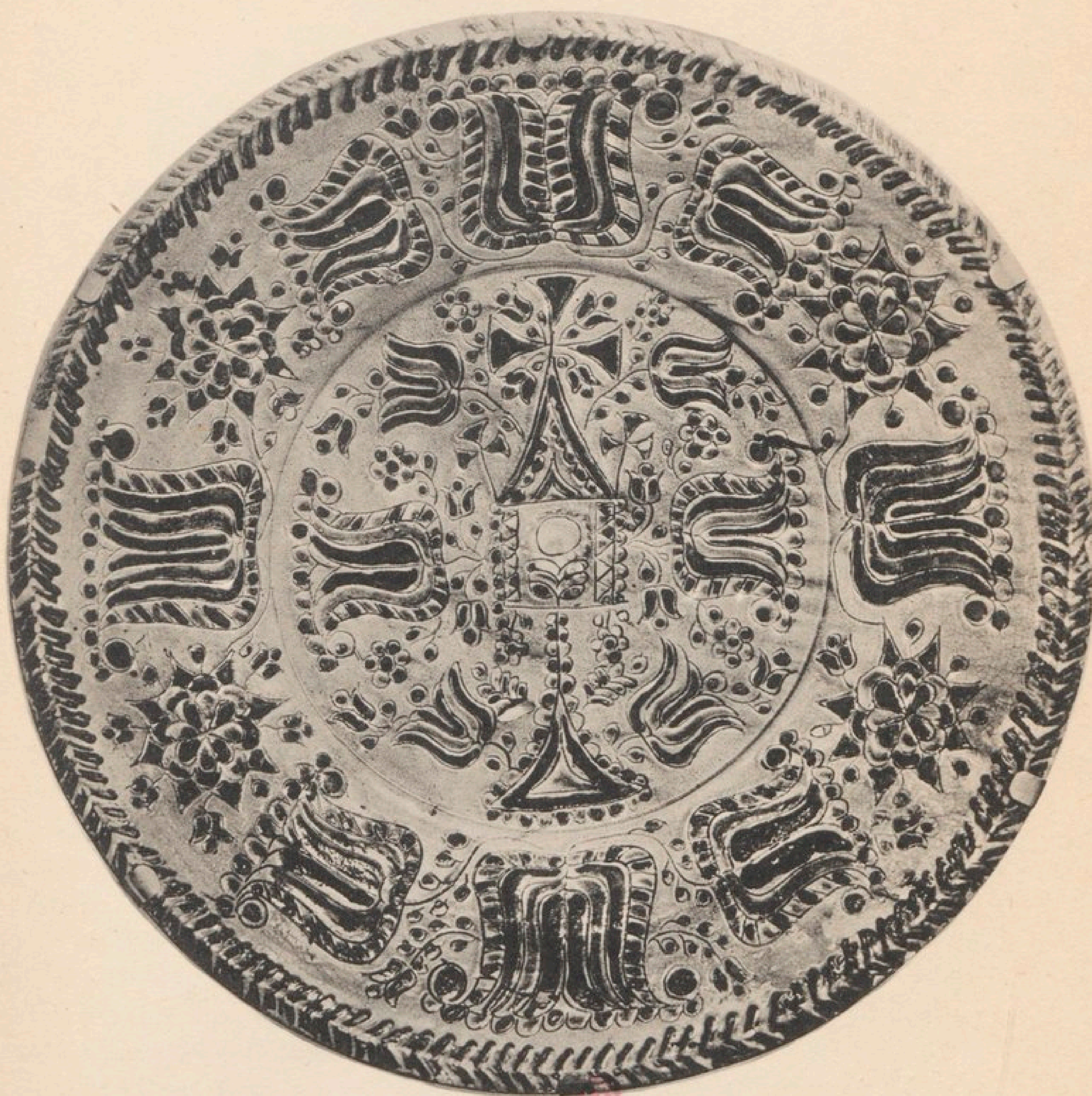
M. LAURENT. — *Céramiques persanes nouvellement acquises* (Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1930, p. 114).

Cf. F. SARRE. — *Frühislamische in Graffitotechnik dekorierte Keramik* (Amtliche Berichte, t. XXXV (1913-1914), col. 45.

MAURICE PÉZARD. — *La Céramique archaïque de l'Islam*, Paris 1920, p. 47.

W.-B. HONEY. — *Persian pottery* (Old furniture, 1928), p. 42, fig. 9 et 10.

DU MÊME. — *Eastern pottery in the collection of M. Frank Brangwyn* (Connoisseur) 1928, p. 147, fig. III et IV.



Plat hollandais en terre cuite polychrome

PLAT HOLLANDAIS EN TERRE CUITE POLYCHROME

(Inventaire n° 6088.)

Le plat reproduit ci-contre est une acquisition toute récente (1930) des « Amis des Musées Royaux » en faveur du Musée d'Art et d'Histoire. Il appartient à ce groupe de céramiques qu'on appelait autrefois des terres cuites vernissées et qui sont, en réalité, des poteries à engobe et glaçures. La pièce, recouverte tout d'abord d'une mince couche de terre blanche (engobe) est décorée ensuite de motifs gravés à la pointe et rehaussés de glaçures plombeuses auxquelles des oxydes métalliques ont donné leur polychromie.

Il mesure 0^{m}545 de diamètre. La qualité de sa décoration fait son prix et particulièrement l'éclat des glaçures dont les couleurs dominantes sont le rouge grenat et le vert foncé. Sur le rebord, court une guirlande de feuilles enfilées; la bordure très large est ornée de tulipes déployées, alternant avec des rosaces végétales et fortement, sèchement stylisées. De petites tiges fleuries font du remplissage. Des tulipes, des tiges flexibles portant feuilles et fleurs se retrouvent au centre autour d'un ciborium surmonté d'une croix. Peut-être même peut-on reconnaître une hostie dans le disque visible au milieu du cylindre. Le plat avait donc un usage liturgique.

On peut fixer d'une manière approximative la date de ce plat et cela, non au moyen du ciborium dont la forme archaïque, et non dénuée de fantaisie, pourrait induire en erreur, mais au moyen des fleurs stylisées qui indiquent le style hollandais de la première moitié du XVIIe siècle.

MARCEL LAURENT.

CABINET EN ÉBÈNE DU XVIIe SIÈCLE

(Inventaire n° 6156.) — Dim. du cabinet proprement dit : H. 0m91, L. 1m55, P. 0m40.

Dim. du support : H. 0m96, L. 1m68, P. 0m55.

Ce grand cabinet est plaqué d'ébène sculptée et gravée. Les deux portes sont ornées chacune d'un médaillon sculpté, d'un joli travail, dont le sujet rappelle la *Chute de Phaéton* et peut s'interpréter de la façon suivante.

A gauche, le fleuve Eridan et ses Nymphes font des gestes de surprise et d'effroi; à droite, Phaéton est étendu sur la rive; il vient d'être foudroyé par Jupiter, qui l'a précipité dans le fleuve, tandis qu'il conduisait le char du Soleil; ce char est visible au second plan; Phebus, le père du jeune audacieux, se penche sur le corps inanimé de son fils que Diane, sœur de Phebus, montre d'un geste de la main droite.

Ces deux bas-reliefs mis à part, les surfaces du meuble et de son support ne sont décorées que de rubans ondulés dessinant des encadrements géométriques, et de gravures représentant soit des fleurs au naturel — notamment des tulipes et des œillets — soit, au revers des portes, des rinceaux se terminant en corps de sirènes musiciennes, chevaux marins ou têtes de griffons, ou bien encore, aux faces latérales, des vases fleuris.

Le meuble ouvert montre dix-huit tiroirs et, au centre, deux petites portes; celles-ci, ouvertes à leur tour, découvrent une chambrette dont les douze petits tiroirs du fond, ainsi que les parois, y compris le revers des petites portes, sont d'acajou; ces parois sont incrustées d'ébène et de petits morceaux d'ivoire dont certains sont teintés en vert.

La corniche du meuble surplombe trois tiroirs; la table-support, soutenue par huit colonnettes reliées par des entretoises, montre également trois tiroirs à sa partie supérieure.



Cabinet en ébène du XVIIe siècle

Ce meuble est plus simple que la plupart des grands cabinets d'ébène du XVII[e] siècle auxquels il s'apparente par la construction et la matière, ainsi que par le style général.

En effet, les sculptures sont d'habitude beaucoup plus abondantes dans les meubles de cette famille : on en trouve souvent jusqu'aux colonnettes des supports, et même aux panneaux de fond qui, fort souvent, complètent ceux-ci.

Le lieu de fabrication de ces meubles, qui se trouvent en France le plus souvent, n'est pas toujours aisé à déterminer. Dans l'Histoire de l'Art d'André Michel (t. VI, 2[e] partie, p. 916), M[lle] Elisa Maillard a résumé brièvement le problème : « Certains (de ces cabinets) furent fabriqués en Hollande et dans les Flandres, d'autres à Paris par des Français envoyés par Henri IV en Hollande pour y apprendre le travail de l'ébène, et par des artistes du Nord qui, à l'appel de ce roi, vinrent pratiquer dans la capitale, les techniques dans lesquelles ils excellaient. »

Tous ces meubles « de deuil », ainsi qu'on les a dénommés assez justement, trahissent plus ou moins, et quelle que soit leur somptuosité, l'influence de l'art des Pays-Bas, ne serait-ce que dans certains détails tels l'emploi abondant des rubans ondulés et le style d'ornements gravés représentant des figures allégoriques, des paysages ou des fleurs.

La sobriété élégante, mais un peu sèche de notre exemplaire, et surtout le dessin des fleurs coupées, si pareil à celui des motifs analogues semés sur des tapisseries et des céramiques proprement hollandaises du XVII[e] siècle, permettent de lui attribuer une origine néerlandaise.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER.

« SEDES SAPIENTIAE » DE LA FIN DU XIIe SIÈCLE

(Inventaire n° 6095.)

Nombreuses sont les *Sedes Sapientiae,* c'est-à-dire les statues où la Vierge assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux est considérée comme le trône de Salomon, le « siège de la divine Sagesse, mais rares sont celles qui, dans notre pays, remontent à l'époque romane. C'est donc une heureuse fortune pour le Musée dArt et d'Histoire d'avoir reçu la statue ci-contre, acquise pour lui par la « Société des Amis des Musées ».

Elle provient, semble-t-il bien, de la vieille église Sainte-Anne. à Auderghem. Sa hauteur est de 0 m. 76. Taillée dans un bloc de bois de tilleul, entièrement recouverte d'une toile collée à même le bois et d'un mince enduit crayeux, elle est polychromée et dorée. Le sommet de la tête et l'occiput sont peints en blanc : ainsi rendit-on le voile dont la chute est visible sur les épaules. Sous la coiffe — à enlever naturellement — se distingue la trace d'une couronne. Le noir fut employé pour les cheveux, les sourcils et la prunelle des yeux, les teintes de carnation pour le visage et le cou. Le vêtement est entièrement doré, ou peu s'en faut, sur une couche de couleur rouge. Rouge est aussi le trône, avec des rosettes de grosses touches en noir et, sur les côtés, des repeints du XVe siècle.

Pour le travail de sculpture, quand on considère le dur solide qu'est la tête, taillée à quatre pans, les bras étroitement collés au corps, les angles droits abrupts que le buste, dans sa frontalité rigoureuse, fait avec les jambes, on ne peut s'empêcher de songer aux statues les plus archaïques de la Grèce. De part et d'autre, le visage s'anime d'un flottant sourire, bien naïf, bien gauche, mais où un peu de l'âme se révèle; de part et d'autre, c'est par les plis tombants de la draperie que le corps se dessine.



Sedes Sapientiae de la fin du XIIᵉ siècle

La Vierge porte une tunique de dessous, le *chainse,* dont on verrait les manches serrées au poignet, si les bras n'étaient mutilés, et une robe de dessus, le *bliaud,* qui se distinguait, à l'époque où nous sommes, par de très larges manches. De ces dernières, on voit nettement la chute, arrondie à l'extrémité, le long des montants du trône Ce trait indique la fin du XIIe siècle. D'un autre côté, le style des draperies, sur les jambes, permet d'affirmer l'origine brabançonne de la statue. Elle se range à côté de la Vierge romane appartenant aux Sœurs Noires de Louvain et annonce la *Sedes Sapientiae* plus récente de l'église de Léau. On sait que ce type de Vierge remonte à une icone byzantine, de caractère bien théologique, qui dut naître peu après le concile d'Ephèse (341). En 946, l'évêque de Clermont, Etienne II, fit exécuter d'après l'icône une Vierge d'or où il désirait enfermer les reliques de Marie. Ainsi les *Sedes Sapientiae* se multiplièrent-elles en Auvergne. Dans le Nord, où de telles œuvres choquaient encore, au commencement du Xe siècle, les longues habitudes d'un culte sans statues, elles ne s'introduisirent que quelque cent ans plus tard, mais pour atteindre jusqu'aux pays scandinaves. La Vierge d'Auderghem en est, semble-t-il, le plus ancien exemplaire en Belgique.

MARCEL LAURENT.

MARCEL LAURENT. — *Une nouvelle « Sedes Sapientiae » romane aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire.* Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1932, p. 26.

R. MAERE. — *La statue de Notre-Dame de Louvain.* Congrès marial de Bruxelles, 1922; Bruxelles, Vromant 1922.

Comte JOS. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — *Les deux « Sedes Sapientiae » de l'église St Léonard, à Léau.* Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, juin 1928.

LOUIS BRÉHIER. — *La cathédrale de Clermont au Xe siècle et la statue d'or de la Vierge.* Renaissance de l'Art français, t. VII (1924), p. 205 et suivantes.

VIERGE EN CHÊNE SCULPTÉ DU XIVe SIÈCLE.

(Inventaire n° 6096.)

Debout, légèrement hanchée, la madone sourit à son enfant, qu'elle tient, assis, sur son bras gauche.

Cette statue, qui mesure 1 m. 19 de hauteur, offre tous les caractères de l'art français du début du XIVe siècle. Ses proportions se rapprochent de celles de la Vierge de Maisoncelles conservée au Louvre.

Elle est malheureusement très abîmée : les épaules, le bras droit et presque tout le bras gauche de la Vierge n'existent plus ; de l'Enfant Jésus, il ne reste que le bas du corps drapé dans une longue tunique. Le chêne qui compose la statue est complètement vermoulu ; les surfaces sont rongées, et ce n'est que dans des creux très profonds, comme ceux de la longue robe de la Vierge qu'on décèle encore quelques traces de polychromie.

Dans son délabrement, ce débris de sculpture apparaît comme le souvenir émouvant d'une œuvre pleine de style et de caractère. Aussi faut-il savoir gré à M. Neuhuys d'avoir, par l'entremise des « Amis des Musées », enrichi nos collections de cet intéressant document.

MARTHE CRICK-KUNTZIGER.

SELLE DE TYPE MAURESQUE.

(Inventaire n° 6098.)

Nous avons affaire ici à un travail espagnol du XVIIe siècle.

Le siège est entièrement matelassé et recouvert de velours de soie grenat.

La selle est garnie de trois panneaux volants, deux à gauche et à droite (les quartiers) et un troisième à la face postérieure (la couverture de croupière). Il n'y a plus qu'une fonte à pistolet.

Les panneaux et la fonte sont décorés de broderies et d'ornements très riches, faits au moyen de fils d'argent et de paillettes de diverses couleurs. Ils portent de plus, ainsi que le siège, des galons et des franges vieil or.

A la selle s'ajoutent deux aumonières. Elles sont également garnies de velours, rehaussées de broderies en fil métallique. Un double galon de soie les entoure. L'intérieur est en cuir rouge. Au bas de chaque aumonière pend un double gland de soie de diverses couleurs.

Les têtières et les sangles de poitrail se composent de courroies recouvertes de velours brodé et sont agrémentées d'une frange à gland. Les boucles d'attache et les ornements sont en bronze doré.

Il est à remarquer qu'une selle similaire se trouve reproduite sur le *portrait équestre* de Charles II, roi d'Espagne, par Don Juan Carrêno de Miranda, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

SELLE DE PAGE DE TYPE TURC

(Inventaire n° 6099.)

Cette selle en velours de soie grenat appartient à la première moitié du XVIII[e] siècle.

La partie antérieure est ornée de grappes de clous de cuivre à grosse tête arrondie et l'arçon d'avant est proéminent.

SELLE DE TYPE TURC

(Inventaire n° 6100.)

Cette selle en velours rouge carminé remonte à la première moitié du XVIII[e] siècle.

Au siège sont fixés trois panneaux mobiles décorés de broderies de soie et de métal et bordés d'une série de glands. De chaque côté du pommeau se trouve une fonte pour pistolet. Sur les fontes et les panneaux, on remarque des ornements et des croissants.

LUCIEN CRICK.

JAN COURTMANS. — *Selles du XVII[e] et du XVIII[e] siècles.* Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Troisième série, troisième année, n° 5, septembre 1931, pp. 143-145, 3 figures.

L'AGE DU FER A LA PANNE

FABRICATION DE POTERIES, HABITATS ET SÉPULTURES

De 1926 à 1928, le Service des fouilles de l'Etat, rattaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire a entrepris sous notre direction, de très importantes recherches dans les dunes de La Panne, près de la fronière française.

Au cours de ces trois années de fouilles, très minitieuses, le personnel de ce Service parvint à mettre au jour de très précieux éléments au point de vue de l'histoire et de l'art de nos peuplades de l'âge du fer et de leur romanisation graduelle.

Ce gisement contenait une remarquable fabrique de poteries avec des dispositifs fort curieux pour sécher et pour cuire les produits de leur industrie primitive. Tout cela a été reconnu pour la première fois à l'âge du fer. C'est aussi pour la première fois que l'on rencontra, en Belgique, un nombre aussi considérable de et le deuxième âge du fer.

Autour des divers points de fabrication, l'on reconnut l'existence de nombreux habitats de ces industriels qui contenaient, en plus de poteries variées, des objets divers en fer et en bronze, tels l'initiative de nous aider. Mais, ce qui nous permit surtout de que fibules, couteaux, fusaïoles, hameçons, haches, bagues, etc.

L'on découvrit aussi des sépultures à incinération de ces hommes dont les cendres remplissaient de petites fosses creusées sous les habitations.

Les motifs décoratifs qui ornent les types si divers que l'on découvrit, comptent parmi les documentations les plus intéressantes de ces recherches. Tout cela est exposé dans deux grandes vitrines de la section « Belgique ancienne » des Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Nos subsides pour mener à bien ces travaux fort coûteux étant notoirement insuffisants, de généreux mécènes, dont nous citerons en première ligne M. le Comte d'Arschot Schoonhoven, prirent l'initiative de nous aider. Mais, ce qui nous permit surtout de donner une grande ampleur à ces recherches, ce fut le généreux concours financier de la Société des Amis des Musées Royaux. Sans cette assistance si précieuse nous n'aurions pu être à même de dire que jamais en Belgique l'on n'a fait un ensemble de découvertes archéologiques aussi importantes et aussi complètes se rapportant à l'âge du fer; contribution de premier ordre pour la connaissance de l'industrie et de l'art du potier en ces temps lointains.

Nous sommes heureux de pouvoir remercier ici encore et des plus vivement les « Amis des Musées Royaux » pour leur généreux concours.

EDMOND RAHIR.

MUSÉE ROYAL D'ARMES ET D'ARMURES

(PORTE DE HAL)

BRASSARDS DU XVI[e] SIÈCLE AUX ARMES DE LA FAMILLE PICO DELLA MIRANDOLA

Travail italien (1).

Dans l'esprit de certains, le Musée Royal d'Armes et d'Armures à la Porte de Hal constitue un ensemble où le technicien trouve avant tout une documentation abondante et précise concernant l'histoire des moyens anciens de défense et d'attaque.

En réalité, les collections, réunies et exposées là-bas dans un cadre unique, forment un champ d'investigation où l'historien des arts décoratifs a beaucoup à glaner. En effet, que ce soit sur le plat des estocs ou sur la garde des épées, sur les vastes surfaces bombées des morions et des cuirasses, sur les canons ou les platines des arquebuses et des pistolets, l'esthète peut étudier tout un répertoire d'ornements.

Souvent ceux-ci l'enchanteront par leurs harmonieux contours par leurs fines ciselures ou leurs damasquinages. Ainsi, quelle joie pour ses yeux que les décors des brassards aux armes de la famille Pico della Mirandola, un don exceptionnel des « Amis des Musées » fait en 1911!

Sur le rude acier bruni s'étalent les ornements: ce sont tout d'abord des rinceaux, des fleurons et des palmettes joignant par des écus et courant en losanges.

Dans les champs qui encadrent ces lacis se dressent des lions; des aigles éploient leurs ailes. Les motifs héraldiques se succèdent et se répètent sans que de la composition se dégage l'ennui. Sans arrêt, sans limite, le décor semble devoir continuer sa trame. Il envahit et enveloppe tout; en pensée, il paraît infini.

(1) *Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat.* Bruxelles : Rossignol et Vandenbril, éditeurs, 1913, XI.

Par des nuances dans les guillochis, les coups de burin et de giselet, l'artiste a donné de la vie à chaque motif; les dorures et les brunissures animent l'ensemble comme de multiples reflets et font penser aux chatoyantes étoffes tramées d'or qui nous venaient alors de Toscane.

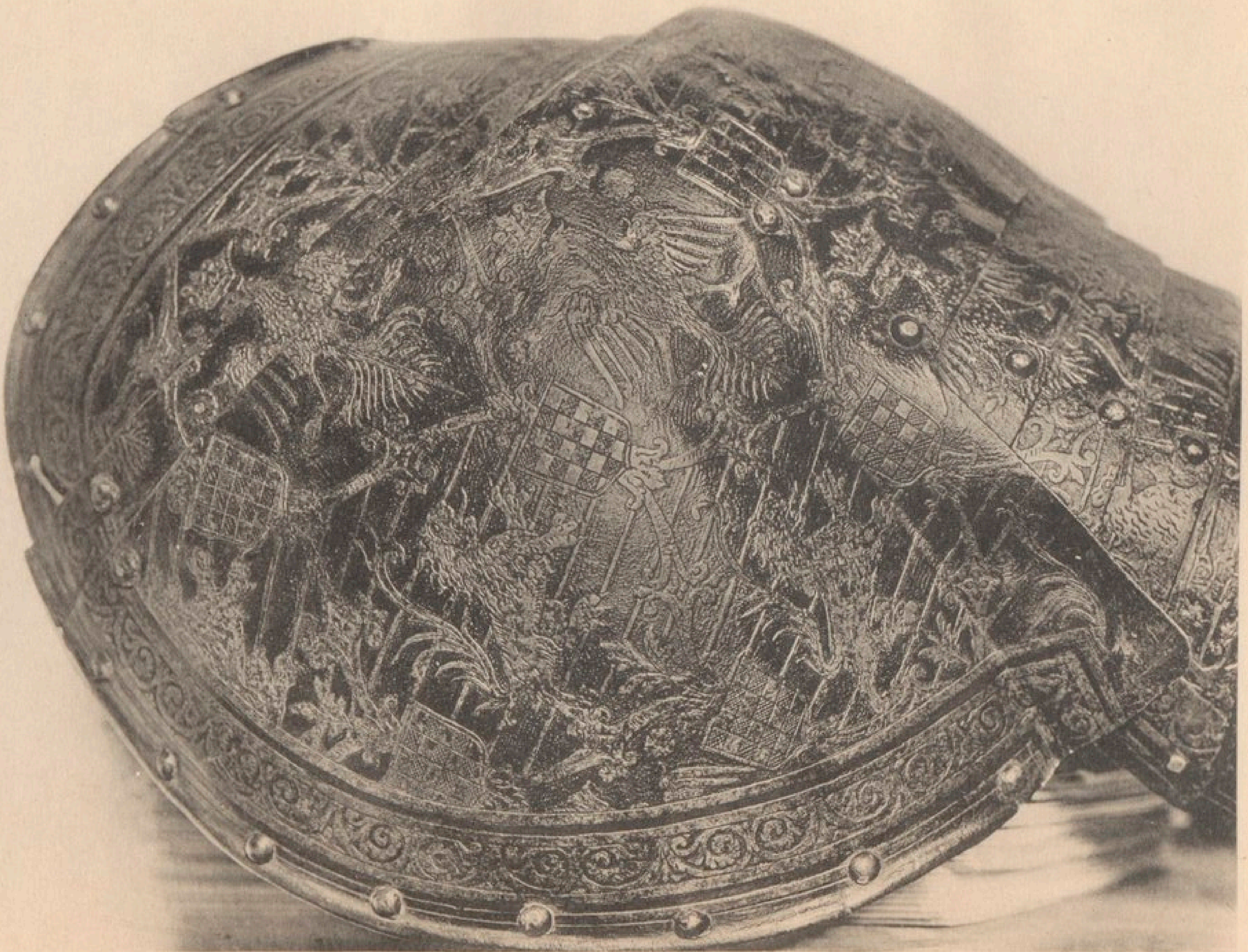
Il semble d'ailleurs que le graveur ait voulu donner à son travail l'aspect d'un riche tissu.

L'armure de guerre, résonnant aux coups du boutoir, s'est ici transformée en un somptueux harnais d'entrée triomphale ou de galant tournoi.

Devant cette œuvre d'art, il nous vient bien naturellement une pensée de reconnaissance pour Georges Macoir, dont l'intelligente initiative a beaucoup contribué à nous valoir ce don de choix (1).

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA.

(1) Ces brassards ont fait partie de la collection de feu le baron de Marbot et figurèrent à l'Exposition universelle de Paris, en 1900, où ils furent fort admirés.



Brassards du XVI[e] *siècle*, aux armes de la famille Pico della Mirandola

FUSIL DU XVIII[e] SIÈCLE

Un don tout récent des « Amis des Musées » a enrichi nos séries d'armes à feu.

Il s'agit d'un élégant fusil qui, par ses formes générales, se rattache au XVIII[e] siècle.

Ce n'est plus la lourde arquebuse de la Renaissance qu'il fallait soutenir d'une fourche, ce n'est pas encore le maniable *hammerless;* de ce dernier, il a déjà certaines lignes pratiques nées de l'expérience : la crosse qui s'épaule facilement, la poignée qu'on saisit aisément.

Mais il plait surtout par des décors partout prodigués : des fleurons et des palmettes nerveusement sculptées dans le bois et des appliques en laiton doré, rehaussant sa monture de noyer poli et luisant.

Les appliques gravées et découpées montrent des entrelacs, des courbes et des contre-courbes feuillagées, des rinceaux et des culots disposés avec symétrie dans des compositions touffues.

Au milieu des motifs se dressent Mars et Minerve; un cheval bondissant, un terme, des mascarons et des oiseaux animent aussi les décors.

A la platine, où se lit gravé « *Felix Meier in Wienn* », nous trouvons des bergers et des bergères, Diane et ses nymphes. La contre-platine porte une chasse au sanglier : l'animal fuit après avoir éventré un des trois limiers qui l'assaillent; le chasseur armé d'un épieu lance un quatrième molosse.

Le canon damassé est incrusté de rinceaux d'or; entre les entrelacs, déliés et dans l'esprit des inventions de Bérain. se voit

un chasseur vêtu à la mode des contemporains du Roi Soleil. Sur le canon, comme sur la platine, se lit le nom de Félix Meier.

L'arme que nous avons décrite fait honneur à cet armurier adroit; elle évoque une époque qui aima l'opulence et la représentation, un temps où les beaux métiers, tout en satisfaisant les goûts d'ostentation des élites, faisaient œuvrer en joie des multitudes d'artisans.

Comte J. de BORCHGRAVE D'ALTENA.

COUTEAU DE CHASSE ÉCOSSAIS

Les « Amis des Musées » ont joint un couteau de chasse au fusil dont il vient d'être question. C'est un exemplaire excellent du *dirck* écossais à large lame, muni de ses accessoires : le petit couteau et la fourchette.

La poignée en bois porte un décor de vannerie; les montures de la gaine en cuir sont d'argent ciselé et rehaussé de chardons fleuris. Le tout est d'un grand fini et plait par ses élégantes proportions.

Cet objet augmentera l'intérêt de nos vitrines consacrées « au noble art de vénerie ».

Comte J. de BORCHGRAVE D'ALTENA.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS

Page

MUSÉE D'ART MODERNE

GALERIE DE SCULPTURE

MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE

PARC DU CINQUANTENAIRE

PORTE DE HAL



Achevé d'imprimer
le cinq décembre mil neuf cent trente-deux
par l'Imprimerie Veuve Monnom, à Bruxelles,
pour la
Librairie Nationale d'Art et d'Histoire
à Bruxelles et à Paris.
Planches en phototypie de la maison
Faucheux et fils, à Chelles.

Société
des Amis
des Musées
Royaux
de l'Etat
à Bruxelles

—

XXV Années
d'Activité
1907-1932

—





